BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta cassela mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive,
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO X - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1949

Sommario

Direzione: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — *Redaz. napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli (ore 17-19) — *Redaz. milanese,* presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580.705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Adige 80-86 - Tel. 81.829 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800
Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

DIRETTA DA

LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO X - NUMERO 2 - FEBBRAIO 1949

L'artefice del film e il pubblico

Ritengo che noi tutti, oggi, siamo venuti qui spinti da un interesse comune, il buon cinema. Il nostro motto è: *melius sufficit*, ma il nostro rammarico è di non ottenerne mai abbastanza. Io mi rivolgo quindi a Voi per esortarvi a dare un contributo positivo a questa nostra aspirazione. E per cominciare dovrei far rilevare come uno degli aspetti negativi del cinema sia la passività del pubblico e la mancanza in essa di una aperta esercitazione critica. Il pubblico deride o fischia quando vede qualcosa di assurdo o d'incongruente sullo schermo, ma non manifesta il suo parere per iscritto alla società produttrice del film. Tutt'al piú lo farà per questioni politiche e morali, mai per ragioni estetiche (1).

Tuttavia vi è una certa parte di pubblico che apprezza, od è pronta ad apprezzare, se incoraggiata, i valori estetici del cinema. Ed io credo che questo pubblico, esercitante la critica, abbia la possibilità di sollevare l'interesse di un pubblico ancora piú vasto che, educato come si conviene, potrebbe costituire la base d'una cerchia internazionale di ciò che si potrebbe chiamare il « terzo programma del cinema » (2).

Vorrei parlarvi ora della specie di film che voi, da pubblico che sa criticare, apprezzate. La maggior parte dei film considerati nobilissimi presso i Circoli del Cinema e fra i cinema che proiettano solo film di eccezione, sono infatti riesumazioni di vecchi film inglesi che hanno acquistato rinomanza presso un pubblico avvertito, oppure molti di questi film non hanno avuto un successo economico. Ripresentarli è, per cosí dire, questione d'onore: molti di essi hanno avuto un fallimento finanziario cosí clamoroso, nei cinema normali, da togliere ai rispettivi produttori ogni velleità di ripetere la prova.

Coloro fra noi che, qui in Gran Bretagna, realizzano film, sanno benissimo come tutti quegli elementi che in un film commerciale si rivolgono all'interesse del pubblico intelligente — sottigliezza di recitazione; stimoli all'immaginazione; o qualsiasi nuova maniera di presentare una vecchia idea o, peggio, qualsiasi idea nuova per il cinema — costituiscono un lusso che diventa rischio perché richiedono un maggior dispendio di tempo per il loro conseguimento, mentre tutti sappiamo che nella produzione cinematografica il tempo è nemico dell'economia. Film del genere, infatti, costano piú d'un film che narri una vicenda in maniera

(1) *L'artefice del film e il pubblico* è il testo di un discorso tenuto alla Film Society da Thorold Dickinson.

(2) In Gran Bretagna il « terzo programma » è quello della B.B.C., destinato a una categoria discriminata di radioascoltatori.

comune. Dato che per lo piú i tecnici del film sono costretti a narrare fatti in maniera assai facile, i suaccennati elementi di distinzione estetica sono causa di discussioni interminabili e di malintesi nei teatri di posa, e richiedono un'infinita pazienza per essere portati a compimento. Se poi non sono completamente chiari di primo acchito agli spettatori dei film commerciali, essi vengono tagliati, e spesso, poiché il pregiudizio contro di essi è grande, prima che il film sia dato in anteprima. I film che voi prediligete sono chiamati, in gergo commerciale, film di prestigio, e sono quei film che, avendo suscitato un certo scalpore presso la critica, ricavano un profitto finanziario, ma commercialmente parlando non vengono presi in considerazione finché non divengano redditizi col sistema periodico di noleggio di tre giorni o di una settimana. Voi osserverete che io ho detto periodico, e in effetti il noleggio cinematografico non considera i film, come li considerate voi, quali opere singole, ciascuna con un presumibile valore permanente. I film, per il noleggio, hanno un effimero valore temporale, e ad essi bisogna dare un'adeguata opportunità di attirare il pubblico. Essi vengono distribuiti e presentati nei cinema ad intervalli regolari di tempo, esattamente come può fare il rivenditore del *Peg's Paper* della vostra città presso le edicole dei giornali. Non si desidera affatto che voi apprezziate i film e li sosteniate con il vostro consenso, ma si vuole soltanto che facciate la vostra regolare visitina al cinema del rione; e se il film vi piace, bene, altrimenti peggio per voi.

Il ritenere che un film possa riscuotere maggior successo in un quartiere piuttosto che in un altro, e che possa essere proiettato piú a lungo e con maggiore pubblicità in una città piuttosto che in un'altra, incaglierebbe la grande macchina di distribuzione che fa circolare con ritmo ugualmente meccanico qualsiasi film dall'*Henry V* a *Old Mother Riley* (1). Poveri spettatori! Come devono trovarsi disorientati! A loro non resta altro che andare a casa e dire: « Se fossi te non andrei a vedere l'*Henry V;* non ha nulla a che vedere con l'*Henry VIII* ». Ma per fortuna in America si è avuta l'audacia di proiettare l'*Henry V* in alcune visioni speciali per *aficionados,* naturalmente a prezzi elevati, ed il risultato ottenuto è stato tale che, sia in Inghilterra che in America, si è deciso di distribuire l'*Hamlet* con lo stesso sistema. Ma, dopo tutto, il sistema è nuovo solo relativamente, poiché fu con esso che D. W. Griffith presentò *The Birth of a Nation.* Questo film, quando fu ideato nel 1914, fu ritenuto dalla industria cinematografica americana come una vera follia: produttori ed esercenti si rifiutavano di finanziarlo e di proiettarlo e consideravano Griffith un pazzo perché sprecava centomila dollari per un film, quando la spesa media era di cinquemila. Ma Griffith, attraendo dapprima un pubblico intelligente, fece suscitare un tale interesse per il suo film, che gli incassi complessivi ammontarono a venti milioni.

Noi dobbiamo ricordare che il segreto di tale successo era Griffith stesso, non l'idea, la vicenda o la maniera con cui essa fu rappresentata. E ciò mi porta ad un'altra questione: come potete prevedere di assistere a un film degno di spettatori intelligenti e preparati? Al tempo del film

(1) Serie di film comici basati su un'operetta popolare, *Old Mother Riley.*

muto era necessario soltanto un grande ingegno come quello di Griffith, di quell'artista straordinario, che dopo cinque anni di tirocinio nella realizzazione di film di uno o due rulli, e il tirocinio di un anno nella realizzazione di film che cominciavano ad avere la lunghezza di un'ora, si rivelò d'improvviso e in due anni produsse e diresse *The Birth of a Nation* e il film di maggior consistenza che sia stato finora realizzato senza sceneggiatura: *Intolerance*.

Questi due film introdussero e fissarono coscientemente per la prima volta tutti quegli artifici tecnici ed artistici, che dovevano essere il patrimonio dei successivi creatori del muto. Solo due di essi hanno poi raggiunto la grandezza di Griffith, Eisenstein e Chaplin, ma nessuno dei due è riuscito a mantenere la propria statura nel film sonoro, nel quale, del resto, nessun altro artista è stato ancora capace di raggiungere le altezze a cui son pervenuti nel film muto questi tre uomini geniali. L'importanza di Griffith, Eisenstein e Chaplin non viene però menomata per il fatto di aver poco contribuito allo sviluppo del film sonoro. Essi raggiunsero la maturità prima che il sonoro venisse applicato e, allora, avevano oltrepassato la possibilità di iniziare un secondo periodo di noviziato. E' impossibile prevedere come e quando nascerà l'artista di genio, che saprà sfruttare le risorse del film sonoro, liberandolo dagli impacci e dalle convenzioni che oggi lo vincolano, ma quando un tale genio sortirà, costui sarà un artista di capacità anche superiori a quelle degli autori suaccennati. Il fim sonoro ha possibilità maggiori e piú estese del film muto.

Noi non dobbiamo attendere inoperosi, nondimeno, la venuta di questo Messia. Noi possiamo e dobbiamo preparare un pubblico di tale statura intellettuale da saper giudicare i migliori film; e dobbiamo anche cominciare a schiarirci le idee sul modo con cui possa essere effettuata la produzione di buoni film. Nella cerchia dell'industria cinematografica vi sono troppi artefici incapaci di vedere altro che il loro particolare lavoro. Costoro curano moltissimo la tecnica e stanno attenti a ogni rifinitura, illuminano e compongono ogni fotografia, come se si trovassero in un'accademia di pittura, e il risultato di ogni giorno di lavoro è bellissimo, perfettissimo, rifinitissimo, ma quando il complesso del film appare nella sua unità risulta una cosa morta. Manca la scintilla vitale. E' il caso di dire che troppi cuochi guastano la cucina. Vi sono tali e tanti rami tecnici nel film sonoro, e piú numerosi ancora nel film a colori, che oggi vi è una forte tendenza a credere che un film non possa esser diretto da un solo individuo. Io invece sostengo che bisogna trovare tale individuo e dargli tutta la nostra adesione, poiché, fatta eccezione per quei film diretti da registi « a coppia », la regía d'un film sonoro è, come ogni arte, il lavoro di una sola persona.

Esaminiamo ora alcuni dei fatti, che nel sistema attuale di produzione influenzano la creazione del film. Si crede generalmente dai profani che soltanto il regista eserciti un compito di controllo. Tuttavia l'80% dei film ad intreccio sono soggetti alla sua influenza soltanto ad un dato momento della loro produzione. Ad Hollywood i registi non sono considerati come artisti creatori, ma interpreti di una sceneggiatura già completa in tutti i suoi dettagli, e che spesso è il lavoro di un gruppo di scrittori.

Roger Manvell, nel suo libro *Film* (edizione Pelican Books) riporta una lettera indirizzata da Frank Capra al *New York-Times* del 2 aprile 1939 in cui il regista americano cosí si esprime: « Vi è soltanto una mezza dozzina di registi, ad Hollywood, che possono girare un film come piace loro, e che hanno una qualche supervisione del montaggio. Noi tutti siamo d'accordo con voi quando dite che il cinema è il mezzo di espressione del regista. Il cinema è proprio questo, o almeno dovrebbe esserlo. Per tre anni abbiamo tentato di costituire un sindacato di registi, e le nostre richieste ai produttori contemplavano solo che ci venissero concesse due settimane di preparazione per i film di categoria A, una settimana per i film di categoria B, e di poter supervisionare soltanto la prima stesura di montaggio. Si potrebbe credere che in un mezzo d'espressione come il cinema, che è il mezzo d'espressione del regista, queste tutt'altro che eccessive due richieste avrebbero dovuto essere concesse senza difficoltà. Noi chiedevamo soltanto che al regista fosse permesso di leggere la sceneggiatura che deve realizzare e di montare il film in una prima rudimentale stesura per farlo visionare al direttore della Società Produttrice. E ci son voluti tre anni di lotta per raggiungere questi punti.

Stiamo per concludere un accordo fra regista e produttore, un accordo che ci concede un minimo di tempo per la preparazione, ma che non ci dà ancora il diritto di montare il film nella sua prima stesura, permettendoci solo di riunire le sequenze man mano che il film viene girato. E tutto ciò deve esser fatto nei momenti liberi, vale a dire di notte o la domenica, senza però alcun controllo nel montaggio finale.

L'ottanta per cento dei registi, oggi, gira le scene esattamente come viene detto di girarle, senza portarvi alcun cambiamento, e il 90% di essi non può esprimere il proprio parere sui soggetti o sul montaggio. E', questa, una situazione molto triste per il regista. Tutti noi siamo consci di tale situazione, alcuni di noi tentano di ottenere qualcosa assumendo in sé le qualifiche di produttore-regista abbinate, ma non abbiamo ricevuto troppi incoraggiamenti a proseguire su questa linea. La nostra sola speranza è che il successo di queste prime combinazioni *produttore-regista* dia ad altri il coraggio di fare altrettanto ».

Nel 1939 il novanta per cento dei film americani erano di produzione collettiva, la produzione individuale un lusso. Di tanto in tanto il direttore di produzione faceva al regista qualche piccola concessione. William Wyler ci ha detto che Samuel Goldwyn fece un'eccezione quando gli permise di lavorare alla sceneggiatura di *The Best Years of Our Lives* e di supervisionare la prima edizione del film. Ma in un secondo tempo Goldwyn allungò la versione di Wyler di 30 minuti. Nessuno di essi ha avuto l'impressione che il film fosse troppo lungo.

In Europa si concede al regista molta piú libertà che non in America, anche se questo avviene soprattutto per mancanza di *producers* esperti. Il termine *producer* è usato approssimativamente per indicare l'impresario che trova il denaro ed inizia la produzione. Oggi molti produttori, avendo acquistato un'esperienza non soltanto affaristica, desiderano avere anche un certo controllo artistico. Tuttavia la loro influenza si svolge essenzialmente sul piano economico, e sapendo che le masse po-

polari s'interessano ai divi, offrono loro contratti, scelgono gli argomenti che s'adattano alle loro capacità, e con intendimenti altrettanto commerciali influenzano lo svolgimento dei film che producono.

Un'altra influenza sempre crescente nella produzione cinematografica contemporanea è quella degli sceneggiatori. Qui l'argomento si fa piú delicato, come sanno tutti coloro che hanno avuto a che fare con uno sceneggiatore. Esistono due categorie di sceneggiatori: quella di coloro che lavorano a soggetti originali, e sono i piú rari, e quella di coloro, piú normali, che scelgono in termini cinematografici opere letterarie di altri autori. Questi ultimi sono tenuti in dispregio, vilipesi perché semplici adattatori, e oltraggiati se cercano di modificare un soggetto poco adatto. Vengono accusati di profanare i classici.

Uno scrittore veramente creativo ha difficilmente la pazienza di impadronirsi di tutti gli elementi del cinema, ma se è un abile scrittore di dialoghi egli può narrare la vicenda col mezzo piú facile della forma dialogica, evitando di renderla per mezzo di immagini visive. E poiché ci vuole molto piú tempo e molto piú denaro a rappresentare una vicenda per mezzo d'immagini visive, che non a spezzettarla in un dialogo senza fine, egli è sostenuto validamente dai produttori economici, dalla mentalità ristretta. Ma vi è anche un altro vantaggio, se si pensa che vi è una maggiore facilità di trovare attori che possano rappresentare la loro parte attraverso il dialogo piuttosto che attraverso l'espressione visiva. Questi ultimi possono lavorare solo in cinema, mentre gli altri possono lavorare in teatro o alla radio. Indubbiamente lo scrittore è piú interessato al suo dialogo, come espressione viva del suo ingegno, piuttosto che alla trasposizione visiva della sua opera che può essere data dal regista. Ciò accade particolarmente in quei casi in cui tale trasposizione può essere susseguentemente influenzata dal *producer* o dal montatore, ed eventualmente deviato dagli intendimenti o accentuazioni originali, tramite aggiunte indebite di effetti sonori e della musica. Lo sceneggiatore è frustrato in ogni elemento dellà sua opera, eccetto che nell'uso diretto del dialogo; inevitabilmente esso cerca un'autodifesa nel paragonarsi ai drammaturghi, e adattando di fronte al regista lo stesso atteggiamento del drammaturgo verso il regista teatrale (il quale è l'interprete della commedia scritta dal primo), o del compositore verso il direttore d'orchestra (che della musica scritta dal primo è anch'esso l'interprete). Ma prima di approfondire la questione delle influenze, lasciamo il non del tutto appropriato paragone del teatro e del film sostituendolo con un'analogia piú giusta, quella del balletto. Il balletto dipende dall'iniziativa di un impresario. Il balletto non ha un giuoco completamente articolato. Vi è una traccia o una trama con l'indicazione del modo di svolgerla, che può consistere in poche frasi di descrizione, e che tanto piú valgono quanto piú sono concise. Questa trama può essere scritta da un profano del balletto, poiché chi decide della creazione di esso è il coreografo, che ne è l'autore, e il primo esecutore. Nelle interpretazioni successive, una fantasia interpretativa può riprodurre la coreografia originale; ma pur con l'eventuale sviluppo di una trama o di un alfabeto, come quello di Nijinsky, la prima messinscena di un balletto deve essere sempre la creazione del primo coreo-

grafo, data la necessità che vi è nel balletto di materializzare le teorie della coreografia nel corso delle prove. Chi disegna i costumi e le scene può esplicare il suo lavoro solo dopo essersi reso conto delle esigenze della coreografia. La funzione dell'impresario è quella di adoprare i suoi mezzi in modo da venire incontro quanto è piú possibile alla necessità dei suoi collaboratori per il miglior successo del balletto; egli deve avere perciò denaro sufficiente per soddisfare tutte le loro richieste o sufficiente energia per ridurli alla sua volontà senza menomarne l'opera. Ma gli impresari che sono all'altezza di tale funzione sono rari come diamanti. Quanti hanno lasciato un segno nella storia del balletto, oltre Diagilev?

Fra il balletto e la realizzazione d'un film esiste uno stretto parallelo. Idee buone per film sono difficili a tradursi, ma chiunque può averne. In un buon film il coreografo dell'idea scelta è il regista. Jean Benoit-Lévy, nel suo libro *L'arte del cinema,* dice che il regista dovrebbe essere considerato come *l'autore* del film, e come tale lo vidi recentemente denominato in un documentario russo. Vorrei perciò introdurre l'appellativo « filmografo », come termine adatto per indicare il regista cinematografico. Poiché la regía d'un film è un lavoro gravoso fisicamente e intellettualmente, il lavoro preparatorio del coreografo può essere scelto da piú persone, specialmente per ciò che riguarda il dialogo. Ecco perché, mentre i film muti erano sceneggiati e diretti dalla medesima persona, nei film sonori è uso che uno scrittore collabori alla stesura del dialogo, là dove è necessario, e dia le indicazioni visive per l'interpretazione dei caratteri, senza le quali il dialogo sarebbe privo di significato. Nella rivista francese *Intermède* si parla in un articolo su Marcel Carné del sottile equilibrio che deve stabilirsi fra regista e scrittore. Quando durante la guerra eravamo assolutamente privi di film francesi, il regista di cui desideravo maggiormente le opere era Marcel Carné. *Quai des brumes* e *Le Jour se lève* avevano lasciato in me un'impressione fortissima. Ma dopo la guerra, quando vidi i suoi successivi lavori, *Les Visiteurs du soir* e *Les Enfants du Paradis,* provai una profonda delusione, non tanto perché Carné aveva subíto un mutamento intellettuale e spirituale, il che era da attendersi, ma perché la sua arte era mutata, e secondo me mutata in peggio. Il mutamento, per spiegarlo semplicemente, conisteva nel fatto che egli non rappresentava piú i suoi drammi con immagini visive, ma per mezzo del dialogo. L'incanto per gli occhi era sparito, egli dava inquadrature bellissime, ma senza alcuna drammaticità, poiché faceva delle belle scene, ma prive di senso drammatico. Anche il dialogo, la musica, e il sonoro, erano piú letterari che cinematografici. Allora lessi *Intermède,* e capii ciò che era avvenuto.

Cito ora i primi paragrafi di questo articolo, che è una recensione di Jean Mitry sul film *Les Enfants du Paradis:* « Non vi è dubbio che questo film sia uno sforzo considerevole e, quel che piú conta, un bellissimo spettacolo. Un grande film, per intendimento e ambizione, ma purtuttavia è un film mancato. Non credo che le ragioni di tale insuccesso siano da attribuirsi piú a Carné che a Prévert, ma piuttosto a una mancanza di armonia e di coesione nel loro lavoro di collaborazione. Per il passato — nei film in cui essi misero tutte le loro capacità come *Quai de brumes* e *Drôle de drame* o *Le Jour se lève,* il quale ultimo ritengo non solo il suo

capolavoro, ma uno dei rari capolavori del cinema francese — sebbene le sceneggiature siano sempre state composte in stretta collaborazione fra i due, Carné ebbe il sopravvento nel *treatment,* nella sceneggiatura, e nella costruzione cinematografica del film. Dopo che Carné aveva adottato l'argomento scelto, tracciandone le linee principali dello svolgimento, Prévert si limitava a scrivere i dialoghi, ad adattarli ai limiti prestabiliti delle scene preparate da Carné. Lavorando in senso essenzialmente cinematografico, Carné cercava di esprimersi con un linguaggio visivo, limitando il dialogo alla funzione di rinforzo delle immagini, alle quali dava il massimo valore. Egli faceva parlare i suoi personaggi soltanto quando ve ne era assoluta necessità, limitando la loro significazione verbale e preferendo costruire i suoi personaggi soltanto per immagini visive.

A cominciare da *Les Visiteurs de soir,* le parti sono state invertite, è Prévert che inventa il soggetto del film, lo sviluppa, ne scrive la trama, spesso la frantuma in forma estremamente dettagliata. Il compito di Carné è quindi limitato a fissare i necessari particolari tecnici e le diverse angolazioni della macchina da presa. In tal modo questi film non sono piú i film di Carné col dialogo di Prévert, ma i film di Prévert diretti da Carné. Cioè tutt'altro mondo.

Non si tratta, qui, di vedere, se Prévert è uno scrittore notevole, o se abbia il senso del cinema, tuttavia egli è sopratutto un uomo di lettere che considera se stesso piú come scrittore di dialoghi che come sceneggiatore. Invece di scrivere per prima cosa la trama, poi la sceneggiatura, e da ultimo il dialogo, entro i limiti che egli stesso dovrebbe imporsi, egli scrive prima il dialogo e poi adatta ad esso le varie scene e lo svolgimento dell'azione. Mentre Carné tiene all'effetto visivo, Prévert poggia sull'effetto delle parole. Egli vuole che le immagini abbiano il solo scopo di mostrare, presentare e mettere i personaggi in situazioni abilmente trovate, ma risolte dal testo che egli ha scritto. In tal modo le immagini visive servono unicamente a rappresentare l'aspetto esteriore dei personaggi, del cui stato d'animo nulla sappiamo se non che quello che essi dicono, e ad illustrare soltanto una vicenda, il cui svolgimento è indicato esclusivamente dalle parole. Il testo parlato diviene il pernio, la vita, la struttura del film, e le immagini hanno soltanto lo scopo di sostenere le forme rappresentate dalle parole. Questo è il caso di *Les Enfants du Paradis,* che malgrado il soggetto interessante e la intelligente regía, non è né può essere cinema ».

Ho fatto una lunga citazione di questo articolo poiché analizza i rapporti esistenti fra i due abili cineasti in opere cinematografiche da tutti conosciute. Non voglio insistere ancora sul mio punto di vista che il « coreografo » del film o l'autore del film debba essere il regista, solo voglio notare che mentre nel film muto l'ideale era che un solo artista creasse l'intero film, nel film sonoro, assai piú complesso, non è necessario che un unico individuo debba necessariamente risalire la responsabilità di tutta l'opera realizzata, purché egli ne controlli però la coordinazione. Neppure un Matusalemme avrebbe il tempo di sovraintendere alla sceneggiatura, alla regía, alla scenografia, alle riprese fotografiche e fonografiche, al montaggio e alla composizione musicale. Se egli avesse il tempo di far tutto questo non sarebbe un artista, ma un professore, mentre è privilegio proprio di un

artista lo scegliersi quelle forme tecniche d'espressione che piú si adattano alla sua immaginazione. Se in tutto il lavoro vibra forte e sicura la sua personalità, anche le imperfezioni e le manchevolezze trovano giustificazione e non ne diminuiscono il valore.

Ho già spiegato il mio punto di vista che, pure essendo il film divenuto piú complesso con l'aggiunta del sonoro, tale complessità non è una ragione per escludere l'unità di un controllo artistico, ma richiede invece uno sforzo maggiore e diverso da parte dell'artista che esercita convenientemente quel controllo. Vorrei ora accennare a qualcuna di quelle diversità e a qualcuno degli elementi principali del film sonoro. Quelli del film muto sono già noti, essendovi già sull'argomento tutta una letteratura che dimostra come l'elemento piú importante di questa nuova arte fosse il montaggio, ovvero la scelta delle inquadrature, il determinare la loro lunghezza e il giustapporle tra loro.

Verso la fine del periodo del film muto, quando il cinema si sforzava di acquistare una piú organica scioltezza di espressione, si fecero esperimenti riguardo all'uso drammatico delle didascalie e delle parole, onde trovare un elemento positivo per il montaggio. Frasi singole e persino parole singole furono cosí usate come vere e proprie inquadrature, e si variò persino la dimensione e la stampa delle lettere perché esse aumentassero la tensione drammatica di una data sequenza. I registi dei film muti si sforzavano di ottenere con le parole ciò che la sola immagine muta non poteva esprimere, ovverosia cercavano di ottenere una maggiore articolazione espressiva, una caratterizzazione piú sottile e penetrante. Il film muto non poté mai andare al di là della semplice narrazione d'un fatto, in cui i protagonisti non avevano piú bisogno di nomi di quelli che ne avessero le figure allegoriche dei « *morality plays* » medioevali. Il Ragazzo, la Ragazza, la Donna di Strada, il Milionario, la Madre ecc., erano tutti manichini, che in modo serio o comico si affaccendavano piú in fretta che nella vita dietro al Bene o al Male. E man mano che aumentava la richiesta di film, e con essa il loro commercio, e una crescente varietà di fatti entrava nell'orbita dell'insaziabile macchina da presa, personaggi grezzi e informi continuavano a muoversi sullo schermo, esagitatamente mentre i registi piú immaginosi ricorrevano al simbolismo e i piú ottusi usavano sempre maggiormente delle didascalie nel tentativo di diminuire la vacuità della loro arte.

Poi venne il sonoro, ma sfortunatamente le difficoltà sorte sulla concessione delle patenti ne ritardarono un po' l'uso nei film, e il sonoro per mezzo di dischi, se pur di uso molto disagevole, virtualmente riportò il cinema alla rigidità grezza di espressione dei primi anni del novecento. Il cinema ridivenne una forma ambigua di ripresa fotografica di un dramma teatrale. E poiché questo sistema di sonorizzazione ebbe un certo successo commerciale, esso durò anche quando al disco sonoro si sostituí la colonna sonora vera e propria. Mi rammento che, quando ero addetto al montaggio di film a Elstree, nei teatri di posa British & Dominions, effettuavo la prima registrazione delle colonne sonore Western Electric ad ogni cambiamento di posizione della macchina da presa. Prima d'allora venivano usate simultaneamente quattro o piú macchine da presa

con una colonna sonora che durava generalmente per un intero rullo e che non veniva mai né tagliato, né accorciato, né allungato durante il processo di montaggio. Intere scene di lavori come *Rookery Nook* e *Canaries Sometimes Sing* furono rappresentate davanti alla macchina da presa come in un teatro pubblico, con un sistema quasi simile a quello odierno adoperato per la commedia trasmessa per televisione. Abbastanza interessante il sistema di produzione usato da Hitchcock in *Rope,* il film ultimo, e in un certo grado anche nel film in via di realizzazione a Elstree, *Under Capricorn,* che è soltanto un'elaborazione della stessa tecnica drammatica, già spiegata poco avanti, salvo che egli usa una macchina da presa mobile invece di usarne parecchie fisse. Con questo sistema molta parte del dialogo deve essere sincronizzata dopo la ripresa, perché la colonna sonora registrata in presa diretta raccoglie suoni estranei, mentre l'azione passa da una stanza all'altra, o su e giú per le scale, o da un piano all'altro. Non posso credere, però, che Hitchcock favorirebbe questo sistema, eccetto nel caso raro d'un soggetto che richiedesse un trattamento molto compatto. In *Rope,* per esempio, ogni scena si svolge in un appartamento ad un piano solo, con un'azione praticamente continua. Naturalmente, a paragone dei film normali, si ha un gran risparmio di tempo, ma si deve anche rinunziare alla ricca varietà di elementi che offre il film sonoro, eccettuato l'elemento recitazione degli attori, a cui può essere dedicata molta attenzione.

Ho già detto che il montaggio ha dato al film muto il vantaggio di una indipendenza materiale di tempo e di spazio, potendosi questi due elementi espandere e contrarre a volontà, ma ho pure detto che il film muto era anche incapace di rivelare il carattere dei personaggi. Il sonoro diede al film la possibilità di esprimersi con la parola e di registrare i suoni registrabili. E di passaggio conviene dire che non tutti i suoni audibili possono essere registrati, e neppure può la colonna sonora avere la capacità dell'orecchio umano, allo stesso modo che la macchina da ripresa cinematografica non può fotografare tutte le gradazioni di luce e di ombra, che sono percepibili contemporaneamente dall'occhio umano. Ma mentre il film sonoro può andare molto in là nell'esprimere le variazioni piú profonde e sottili del carattere umano, tuttavia, per sua stessa natura, il sonoro tende a limitare il film nel tempo e nello spazio. E piú immediato e reale è il suono, piú esso lega l'azione visiva alla sua realtà. Ripensate, per esempio, alla sequenza sulla scalinata di Odessa nel film *L'incrociatore Potemkin* di Eisenstein: in essa il regista ottiene un effetto impressionante fino al massimo allungandone il tempo. Questa sequenza dura due volte piú di quel che sarebbe durata la ripresa dell'avvenimento reale con una sola lunga inquadratura. Commettete adesso il momentaneo sacrilegio d'immaginare quella sequenza accompagnata dal sonoro. Il risultato sarebbe orribile poiché voi vi accorgereste fin dall'inizio del prolungamento materiale e artificioso della situazione e della maniera con cui il regista ha calcato la mano sull'orrore intenso, torbido e interminabile di quella sequenza.

L'attrattiva del film muto per il pubblico non avvertito consisteva nella sua fantastica irrealtà, nella innaturale rapidità delle immagini e

nella sua semplicità di rappresentare soltanto una cosa alla volta; la sua attrattiva, insomma, era per l'occhio soltanto. Nel film sonoro, invece, ci rivolgiamo a due sensi contemporaneamente, e quindi perdiamo la rapidità visiva, non potendo agire contemporaneamente sull'orecchio e sull'occhio. E' piú semplice riempire l'orecchio di parole e di musica, come in un'opera teatrale, soddisfacendo l'occhio con un accompagnamento visivo all'unisono con il suono; ma questa è la via che conduce alla noia.

Qui sta la prova del fuoco, sia per l'artefice del film, quanto per il pubblico. Per evitar ciò, l'artefice del film deve liberarsi dalle convenzioni che ci legano, sottrarsi alla ricorrente influenza che esercita il teatro, rinunciare ai vincoli commerciali ed esplorare invece le nuove possibilità di questo mezzo meraviglioso, che la scienza ha da poco inventato, e di cui noi stessi siamo i pioneri.

Altrettanto necessario è che il pubblico sappia distinguere e non cerchi solo il meglio, poiché il meglio è soltanto relativo. Il pubblico deve acquistare un assoluto criterio basilare di apprezzamento al fine di evitare il lento decadere dei valori artistici che si va diffondendo quasi inconsciamente tra tecnici e artisti del cinema, che lavorano nella chiusa atmosfera nervosa dei teatri di posa commerciali.

Se si vuole che i film siano qualcosa piú che aspirina per la mente dell'artista, se si vuole che stimolino l'immaginazione, bisogna procurare loro un pubblico che li possa apprezzare. Voi ne siete l'avanguardia.

Nessuna persona di buon senso desidera imporre ciò che il pubblico dovrebbe desiderare, ma sarebbe assai meglio se una maggiore percentuale del pubblico conoscesse il sistema per scegliere buoni film; e anche comprendesse il perché della sua scelta. E' giusto prediligere i divi, quando i divi sanno come si recita e si chiamano — dico i nomi cosí come mi vengono, ma con la piú grande considerazione — Chaplin, Raimu, Olivier, Pauline Frederick, Harry Baur, Anne Baxter, Robert Donat, Ralph Richardson, Emil Jannings, Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Cherkasov, Asta Nielsen, Paul Muni, Ivan Mosjoukine. Nel cinema essi rappresentano un elemento di grande importanza. Ma quanti di questi attori sapevano e sanno che il loro lavoro significa ben poco se non viene presentato in termini cinematografici e, oggi, fonocinematografici?

Bisogna, a questo punto, chiedersi che cosa è il cinema sonoro. Prima di tutto definiamo ciò che esso non è, poiché per buona metà il difetto del film, come Jean Mitry ha scritto nella sua brillante esposizione che riguarda il problema Carné-Prévert, consiste nel fatto che molti film non sono vero cinema. Lo sarebbero e lo sarebbero stati con la stessa validità delle opere letterarie, teatrali, di televisione e anche di radio, da cui essi sono stati tratti. Se un soggetto per film non è stato concepito come un film alla sua origine (e cerchiamo di non essere tanto esigenti, da pretendere che ogni film debba essere realizzato su soggetto originale) che però venga trasformato in termini cinematografici è assolutamente indispensabile. Non tradotto, trasformato, e per trasformazione intendo disgregarlo in una miriade di parti che dovrebbero essere ricomposte in termini cinematografici, avendo cura di conservarne non importa la struttura esterna, ma l'essenza. Fatto ciò con discernimento, si otterrà un film che non

offenderà né coloro che già conoscevano il testo originale, né milioni di persone che vengono a conoscerlo per la prima volta. La trasposizione cosí ottenuta potrà anche non raggiungere un alto livello, ma il risultato sarà degno sia della forma espressiva originale, sia della forma espressiva di adozione. E da tale nuova versione si terrà lontano solo il fanatico dell'opera originale, il quale mostrerà d'avere mente ristretta e retrograda.

Consideriamo ora il lato positivo del film sonoro. Io sono troppo legato ad esso per potervi dare dei principi assoluti come misura d'una valutazione critica. Ho già detto come io abbia appreso il mio mestiere principalmente nel settore del montaggio. Per me il film sonoro è, come il muto, una quantità di brani di film che devono essere riuniti insieme per creare un'opera che è qualcosa di piú che la somma degli elementi inerenti ai singoli pezzi di celluloide. Ma mentre nel cinema muto i film venivano costruiti con pezzi di pellicola relativamente brevi, nel film sonoro si prende una striscia di immagini visive alquanto piú lunga e parallelamente a questa vengono applicate centinaia di strisce di sonoro in vari strati, tutti in armonia e in contrasto con le immagini visive. In un vero film sonoro è necessario che il montaggio venga predisposto in una sceneggiatura scritta assai piú che non fosse necessario o conveniente, al tempo del film muto. Tuttavia in tutti i film, eccettuati quelli di ibrido tipo teatrale, rimane un ampio margine perché esperimenti di fantasia vengano effettuati nel montaggio di un sonoro funzionale. Finalmente tutte queste serie di colonne sonore devono essere composte in un tutto armonico. I tecnici del suono procedono alla nuova registrazione con piani che sono altrettanto complicati quanto la rete dei binari della stazione di smistamento di Clapham: fermate, incroci, binari, principali, binari secondari, ecc. Ed ecco, secondo me, in che cosa consiste il metodo artistico che il film sonoro deve seguire per creare una rappresentazione di cui il pubblico intelligente sarà soddisfatto, e che non può ottenersi in nessun'altra forma di espressione.

Anzitutto, la vicenda deve essere svolta in modo chiaro e semplice, e principalmente per mezzo di immagini belle o brutte, a seconda che il dramma lo richieda, con movimenti ed azioni adeguati in ciascuna inquadratura, con immagini che siano ben piú che fotografie animate, e siano ricche di significato e tali da suscitare emotività per mezzo di una intelligente condotta della recitazione e della composizione, e un uso dello sfondo, delle luci e delle ombre: immagini a due dimensioni, ma consciamente intese a suggerire una terza dimensione. Secondo che la vicenda sia posta in rilievo, e commentata da un armonioso contrasto di suoni, di ogni genere di suoni a cui l'artefice del film possa adottare la azione nelle varie forme che via via la sua immaginazione gli detta. Per illuminare il carattere di un personaggio può essere adoprato principalmente un dialogo che però, spesso, può essere irrilevante per l'immediato sviluppo della vicenda. Vi è posto per il dialogo arguto, per il dialogo finemente composto, e per il dialogo apparentemente insignificante. Parole sciocche ed un frasare esitante possono portare l'azione ad un vertice d'intensità tragica. In un film sonoro il modo con cui le parole sono pronunciate è importante quanto le parole stesse.

Secondo la mia opinione il progresso del film sonoro, che voi, pubblico, dovreste cercare d'incoraggiare, sta nel liberare tale mezzo dal monotono, casuale e cosidetto progressivo uso realistico del sonoro. Regressivo sarebbe il termine piú adatto in questo caso. La pratica odierna di usare il sonoro per dare una prospettiva geografica alla scena è teatrale, e anticinematografica, e perciò noi accogliamo a braccia aperte le eccezioni, per quanto timide esse siano, che si allontanano da tale convinzione. Come sarebbe stato scialbo ed ovvio *Brief Encounter* se fosse stato narrato oggettivamente! E come siamo grati al regista per quel suo stile usato a illustrare l'esperienza soggettista d'un personaggio! E quanto è insopportabile invece l'abitudine americana di interpolare la musica in un film per calmare l'irrequietezza del pubblico in quei momenti noiosi, determinati dall'insufficienza della trama! Ma la musica, quale parte del dramma, quale commento o mediazione per rilevare l'essenza emotiva di una data scena, mentre altrove può avere funzione correttiva, è indispensabile allo schema di un film.

Chiudo ora la mia conversazione con un quesito. Ho parlato dell'artista, del pubblico e del mezzo d'espressione cinematografica, e anche della forma artistica; ma nel trattare della forma non bisogna trascurare il contenuto. L'artista deve avere ben chiaro l'argomento da realizzare prima di brancolare alla ricerca della maniera in cui realizzarlo.

Ho già detto come molti film che voi ammirate sono un fallimento dal punto di vista finanziario. Se si vogliono dei film nuovi e migliori, essi devono trattare nuove e migliori idee, o essere espressioni migliori di vecchie idee. Toscanini e tutte le possibili risorse della Scala di Milano non poterono trasformare in una grande opera *The Desert Song;* e ciò che è piú importante si sarebbero offesi se fosse stato loro richiesto di farlo.

Il tipico film di oggi è il film delle dive e dei divi e delle chiacchiere. Il buon film sonoro delle idee corrispondente al « cinema intellettuale » di Eisenstein del periodo del film muto, è un nuovo campo sperimentale in cui noi ci siamo appena inoltrati, eccettuato il caso di pochi documentari pacatamente drammatici. E quelli erano già interessanti abbastanza.

Nessun artefice di film oserà avventurarsi in questo campo finché il pubblico non oserà dirgli di osare. Per di piú dubito che vi siano oggi artefici di tale calibro intellettuale da poter iniziare l'esplorazione d'un tale campo. Potete voi onestamente starvene seduti ad attendere che tali film vengano a noi da sé? Potete voi accoglierli in modo adeguato e provvedere al loro avvenire? Potete esigere l'apparizione d'un futuro genio del film sonoro e giustificare tale esigenza? Voi vi attendete che l'artista, come per il passato, dia fatica, sudore, lagrime, sangue, ma donde verrà — dura necessità di quest'arte — il freddo denaro per sovvenzionarlo? Udite voi, alla maniera di James Barrie, gli spiriti delle opere di questa arte ancora non nata che esigono di venire alla luce e che chiedono i mezzi finanziari per la loro esistenza? Potete voi proporre di fare qualcosa al riguardo? Ed infine, tanto per variare la consueta domanda del Presidente: c'è nessuno che voglia dare qualche risposta?

Thorold Dickinson

Estetica comparata del romanzo e del cinema

Si parla molto da qualche anno di un'influenza del romanzo americano sul romanzo francese; e la tecnica romanzesca incontestabilmente si è modificata da noi fin dall'epoca in cui gli editori rifiutavano Proust, l'inizio di *A la recherche du temps perdu* essendo giudicato illegibile. Senza negare l'influenza diretta che Faulkner, Hemingway e Joyce hanno potuto esercitare ed esercitano ancora indubbiamente sui nostri scrittori, vorremmo suggerire un'altra origine possibile di questa evoluzione della tecnica romanzesca: l'imitazione, cosciente o no, dei procedimenti del film — fonte comune, forse, delle trasformazioni del romanzo americano é del nostro. Ci sarebbe cosí parallelismo nell'evoluzione delle due letterature, piuttosto che azione causale esercitata dall'una sull'altra. Lo studio di questo parallelismo servirà non solo a dare un contributo alla futura storia letteraria, ma anche a mettere in evidenza, con il doppio paragone del romanzo francese e americano, del romanzo e del film, qualche principio di estetica.

Il romanzo fra tutti i generi letterarii è quello su cui il cinema ha potuto agire piú direttamente perché ha con lui un'affinità di triplice ordine: psicologica, sociologica ed estetica.

Una prima rassomiglianza, assai superficiale, appare tra questi due generi: entrambi si rivolgono ad un pubblico larghissimo, senza grande omogeneità di cultura e di classe, e su di lui esercitano un forte potere di attrazione. Il numero dei lettori di romanzi, messo a confronto con quello degli amatori di poesia, offre un rapporto analogo a quello che pone gli spettatori del film a confronto degli ascoltatori di un concerto. Romanzo e film sono considerati anzitutto un piacere, un sollievo, una distrazione, come si dice. Si domanda loro anzitutto una soddisfazione immediata; il resto verrà dopo, se possibile. Invece molto evidentemente il beneficio che si ha dalla lettura di un poema o dalla audizione di una sinfonia, non si riduce mai ad un piacere momentaneo. Insomma, all'interno della letteratura che nel suo complesso è, come la pittura o la musica, un'arte destinata alle *élites*, il romanzo, questo genere di origine popolare, appartiene alle arti di massa, mentre il cinema è il primo esempio, forse, di un'arte che la sua struttura stessa (non meno che le schiavitú economiche che pesano su di lui in ragione della sua tecnica) predestinava ad essere essenzialmente un'arte di massa, la distrazione di chi non ha ozî.

Gli psicologi ci dicono che il piacere risulta dal soddisfare una tendenza. Che sarà tanto piú violento quanto la tendenza sarà profonda. Infine, se romanzo e cinema sono ugualmente capaci di piacere in modo analogo a pubblici molto larghi, questo è perché soddisfano ad uno stesso

bisogno fondamentale della nostra natura: la curiosità dell'uomo per l'uomo, il desiderio che noi tutti abbiamo di vivere momentaneamente una vita a noi estranea, di identificarci in modo passeggero alla persona o alla emozione di uno dei nostri simili. Sono « distrazioni » perché ci sottraggono a noi stessi, perché strappano un istante alla nostra esistenza. Il bisogno di evasione non è che l'aspetto piú banale, anzi piú negativo, di questa tendenza che, considerata positivamente, appare come *simpatia*. Quando apriamo un romanzo, o entriamo in una sala oscura, non desideriamo soltanto uscire da noi stessi per rifugiarci in qualche astratta *féerie*. Se no la fantasticheria, le matematiche, il gioco di scacchi o la droga, basterebbero a strapparci dall'esistenza effettiva. Vogliamo diventare un altro essere. Può darsi d'altronde che nel corso del libro o del film questa simpatia passi da un personaggio all'altro. Che in *Murder* si assuma di volta in volta lo spavento della vittima, l'angoscia del criminale inseguito. Che sia un sentimento quello che noi adottiamo piuttosto che un destino individuale. Che divenga l'ansiosa aspettativa di due amanti che si cercano nella folla di una stazione, la loro delusione quando non riescono a trovarsi, piú che quella dell'uomo e della donna in particolare. L'essenza psicologica comune alle due idee è appunto la soddisfazione di questa « tendenza a sostituirsi » (che non è senza analogia con il complesso che definisce il visionario) che ci fa desiderare di soffrire o di godere altrimenti che in nostro nome e a titolo di pseudonimo.

In base a questo principio, si può spiegare la maggior parte delle singolarità parallele che presentano la psicologia del lettore di romanzi e quella dello spettatore di film. Ad esempio, tutti gli editori sanno che le raccolte di novelle si vendono male, qualsiasi possa essere la loro particolare perfezione, e malgrado i meriti insigni del genere, che basterebbero a garantire i nomi di Maupassant, Pushkin, Valery Larbaud. Paul Morand ha dovuto pubblicare *Magie noire* con etichetta di romanzo, e gli autori che, come lui o Marcel Aymé, hanno trovato senza dubbio nella novella il loro miglior mezzo di espressione, sono nonostante questo piú conosciuti dal grande pubblico per i romanzi *Champions du monde* o *La Jumente verte* che per l'*Europe galante* o *Derrière chez Martin*.

La ragione di questa diffidenza è proprio la stessa per la quale il pubblico rurale degli Stati Uniti — quello che va al cinema una volta alla settimana — per mancanza di tempo o perché non c'è una sala nella piccola città piú vicina — preferisce a tutto i *serials*, cioè non tanto quelli che noi chiameremmo film a episodi, del genere *Miserabili* o *Montecristo*, definiti dalla continuità dell'intreccio, quando le pellicole dove appare sempre lo stesso gruppo di personaggi, un po' come gli *Charlot* o i *Mickey Mouse*, che traggono certamente da questo carattere già familiare del loro eroe una parte del loro prestigio; o ancora come la serie l'*Invisibile* e *Nick Gentleman Detective*. Ogni volta che appare sullo schermo uno di questi personaggi, il giudice Hardy, André Hardy ritualmente incarnato da Mickey Rooney, o Judy Garland volta a volta fidanzata di Hardy o piccola amica abbandonata, il pubblico si identifica a lui immediatamente senza sforzo: ne ha un piacere, senza alcuna fatica. Parallelamente, malgrado la mediocrità ben conosciuta e quasi « legale » della

serie di romanzi a successo, dal *Visconte di Bragelonne* a *Good Wiwes,* il pubblico non fa che chiedere gli eroi che gli sono piaciuti: perché cosí ogni volta non deve adattarsi ad un nuovo ambiente e la tendenza alla identificazione potrà soddisfarsi con una minore perdita di energie. L'uomo è un animale abitudinario, e il lettore più fervente, piú intellettuale, quando apre una raccolta di sette, otto novelle, non può impedirsi di calcolare mentalmente lo sforzo di cui avrà bisogno per identificarsi sette od otto volte di seguito, invece che una sola, con il personaggio simpatico.

Si conosce la tendenza del lettore ad assimilare all'autore il personaggio centrale del libro. Di questa funesta inclinazione furono vittime (a volte non senza ragione) Montherlant con Costa (ribattezzato Costal), Gide con Menalco dell'*Immoraliste* e con Edoardo dei *Faux Monnayeurs,* Proust con Marcello, il narratore di *A la recherche du temps perdu.*

Corrisponde esattamente alla tendenza del pubblico cinematografico identificare quasi inconsciamente una stella con i suoi personaggi, e credere che Marlene o Greta Garbo siano « donne fatali » anche nell'intimità, e, quando ne capita l'occasione, scandalizzarsi se l'ingenua Mary Pickford, meno ingenua che sullo schermo, sia andata a Reno per ottenere un compiacente divorzio e sposare il bel Douglas Fairbanks. Si dice che Bing Crosby e Irene Dunne abbiano visto scemare notevolmente la loro popolarità dopo avere rappresentato parti di ubriachi, il primo in *Sing You Sinners,* la seconda in *Joy of Living,* e l'agente pubblicitario di Ray Milland fa rilevare insistentemente il completo astensionismo dell'eroe di *Lost Week-End.* Il fatto è tanto piú notevole dato che non esiste alcuna tendenza analoga nel teatro, che pure, a prima vista, sembrerebbe una arte gemella del romanzo, molto piú che non il cinema. Nessuno penserebbe ad identificare Valentine Tessier all'Alcmena di *Anfitrione 38* piuttosto che all'Alice di *Duo,* né di attribuire a Marguerite Jamois, che pure incarna quasi sempre uno stesso tipo di donna, la stessa condotta in scena e nella vita privata.

Ma l'impulso psicologico del dramma non è l'identificazione dello spettatore con l'eroe. E' anzi indispensabile per l'effetto estetico che fra di loro sia mantenuta la maggiore distanza possibile. Ecco perché Racine nelle sue prefazioni insiste sull'indietreggiare nel tempo, o, in sua mancanza, sull'allontanarsi nello spazio, come in *Bajazet;* Corneille sul carattere eccezionale, perfino leggendario, dell'azione rappresentata, sull'elevato rango dei personaggi, che li sottrae alle comuni servitú, e su tutte le licenze di inverosimiglianza che sono concesse in teatro perché favoriscono la distanza del tragico. Allo stesso modo, mentre la messa in scena del film tenderà verso il realismo, quella del dramma s'incamminerà sempre piú verso l'ieratismo. Le marionette di Baty, le maschere delle *Mouches* che fanno rivivere quelle del teatro antico, gli alessandrini di Cocteau in *Renaud et Armide,* « linguaggio aulico » di Montherlant nella *Reine morte,* preziosità di Giraudoux, ecco, per non citare che gli esempi piú recenti, altrettante manifestazioni della necessità in cui si trova il teatro di impedire ogni identificazione tra spettatore e eroe, scartando violentemente dalla sala l'azione rappresentata, mentre romanzo e cinema ricercano sistematicamente tutto quello che può favorire la fusione affettiva del per-

sonaggio e del pubblico. Si possono scrivere, ed effettivamente sono stati scritti, un numero indefinito di lavori aventi per tema la leggenda di Arianna, quella di Edipo, quella degli Atridi; non è probabile che se ne ricavi un romanzo o un film. Ci sentiremmo a disagio proprio per la grandezza degli eroi e per l'aureola favolosa che li circonda.

Il dramma, il cui scopo è di rappresentare l'uomo piú grande del naturale, piú grande di se stesso, tende di per sé al coturno e alla maschera, in una forma o nell'altra; mentre al contrario, sia il romanzo che il cinema devono mostrarci a nudo il cuore e il volto umano.

Fra i molteplici mezzi di cui dispone il cinema per favorire questa identificazione dello spettatore e dell'eroe, ce n'è uno che i registi non hanno mancato di utilizzare e di sfruttare: la permanenza del tipo creato dal tale o tale attore che, al limite, giunge al carattere che definisce la *star:* la sua trascendenza in rapporto ai differenti personaggi che ha potuto incarnare. Si sa che gli americani fanno un'accurata distinzione tra la *leading lady,* prima parte femminile di un film, e la *star.* Non diventa *star* chi vuole diventarlo: non basta essere belle figliuole, o eccellenti attrici, o avere un buon agente pubblicitario. E' indispensabile la ratificazione della coscienza collettiva: un'attrice non sale al rango di stella che quando la sua personalità è riuscita ad imporsi al pubblico indipendentemente dai molteplici ruoli che le sono stati dati nell'uno o nell'altro film, per raggiungere una sorta di unità profonda, situata oltre la loro diversità, cioè quando gli spettatori vedono in lei un tipo. Noi andiamo a vedere i film della Garbo o di Marlene, non perché ci interessi la storia della regina Cristina o della *chanteuse* di *music-hall,* ma proprio per ritrovarle; e cosí cerchiamo Charlot nei suoi film. Come ha detto molto bene Malraux nel suo notevole *Esquisse d'une Psychologie du Cinéma:* « Una star non è, né da vicino, né da lontano, un'attrice che faccia del cinema. E' una persona che ha la capacità di un minimo di talento drammatico, il cui viso esprime, simbolizza, incarna un istinto collettivo: Marlene Dietrich non è un'attrice come Sarah Bernhardt, è un mito, come Frine ». Si riattacca alla celebre distinzione di Jouvet tra attore e interprete. Un'eccellente interprete come Bette Davis non si è mai potuta innalzare al grado di *star,* e non ha mai potuto far cristallizzare sulla sua persona, come la Garbo, Chaplin e perfino Mae West, un insieme di rappresentazioni collettive, forse appunto perché la sua personalità è troppo plastica, i suoi doni mimetici troppo grandi, perché non ha un'esistenza sua propria, ma trasformandosi completamente da un film all'altro, *diventa* veramente ciascuno dei personaggi nuovi che incarna. Joan Crawford invece ha sempre la stessa bocca troppo grande, la stessa mascella un po' pesante; Katherine Hepburn gli stessi zigomi accentuati, la stessa personalità impetuosa, lo stesso accento di Bryn-Mawr. Il compito dei buoni *managers* consiste in gran parte nel saper sfruttare con intelligenza la personalità della *vedette* per conferirle questa permanenza e trascendenza in rapporto alle sue parti.

Non diverso è lo sforzo dei grandi romanzieri per dare vita ai loro personaggi. Alla trascendenza della *star* corrisponde in quegli autori che si considerano abitualmente come autentici romanzieri, la trascendenza degli eroi in rapporto alle particolari situazioni in cui si trovano impe-

gnati. Possiamo dimenticare l'intreccio di *Vanity Fair* o quello di *Pickwick Papers* (ammesso che ce ne sia uno) ma non per questo le figure di Becky Sharp, di Sam Weller o di M. Pickwick, ergendosi davanti a noi, perderanno del loro rilievo, tanto piú avvincente in quanto noi avremo dimenticato le circostanze contingenti della loro vita. Vautrin, la duchessa di Maufrigneuse, Nucingen, esistono indipendentemente dalle avventure in cui li abbiamo visti figurare. Del resto Balzac è il romanziere in cui questa trascendenza è piú marcata: di certi personaggi secondari, ma sempre ricorrenti, della *Comédie humaine,* per esempio La Palférine, Marsay, la marchesa d'Espard, noi sappiamo in definitiva ben poco. Ognuno di loro è al centro della scena soltanto in una o due novelle; quando figurano nell'ambito di un romanzo, non apprendiamo gran che di nuovo sul loro conto. Possiedono una realtà per lo meno uguale a quella delle creature reali che conosciamo, realtà ben superiore a quella che potrebbe conferire loro la nostra conoscenza della loro psicologia. Vivono della stessa vita mistica e contemporaneamente concreta delle figure classiche dello schermo; sono dotati della loro stessa esistenza di archetipi, cosí come la Garbo è l'incarnazione della donna fatale, Lillian Gish dell'ingenuità, Jules Berry del seduttore un po' mitomane. La Palférine, principe di Boemia, esiste al difuori di *Béatrix* e di *Un homme d'affaires,* proprio come Marlene è al difuori di *Angelo azzurro* e la Garbo al difuori de *La carne e il diavolo* o di *Via senza gioia.*

Inoltre i personaggi di romanzo sono sottoposti alla stessa condizione contraddittoria delle *stars:* devono essere allo stesso tempo simili e superiori a noi, per farci ritrovare in loro un io ingrandito, liberato dai suoi limiti ordinari e come *esaltato.* In America, quando si vuole lanciare una stella nuova, il difficile è di conferirle il *glamour,* quel prestigio romanzesco che va molto oltre la semplice bellezza, il *sex-appeal,* il fascino, quell'aureola intangibile per cui le donne ameranno ritrovarsi con lei, gli uomini si identificheranno ai suoi amanti, senza per questo toglierle quelle particolarità con cui si apparenta all'umanità media. Non sarà neanche indispensabile che sia bella, soprattutto di quella bellezza insolente che porta alla disperazione e l'allontanerebbe troppo dallo spettatore. Negli articoli che le saranno consacrati si insisterà sulle sue qualità morali, quelle che tutti (almeno teoricamente) possono acquistare: il suo coraggio fisico, la sua fermezza nelle avversità, la sua energia, la sua semplicità, la sua devozione filiale. Si mostrerà un Gary Cooper che preferisce a tutto il suo sontuoso guardaroba un vecchio pantalone di velluto che portava in uno dei suoi films, William Powell che vende la sua casa del valore di 250.000 dollari « perché l'intimidiva », Clark Gable al campeggio. Un autore americano analizza gli ingredienti che compongono una stella: « Purché abbia un suo tipo particolare, non occorre che la *star* sia di una bellezza straordinaria... Da molti punti di vista per la *star* è un vantaggio non essere troppo bella. Si avvicina di piú alla media, ed è quello che il pubblico desidera: un ideale che possa sperare di raggiungere. Tipo Janet Gaynor: la piccola dattilografa bionda che ha cambiato il suo mantello di *lapin* con il visone, i suoi gioielli di Woolworth con diamanti veri ». Basta con le sopracciglia depilate, con le tinte di capelli stravaganti. La

star secondo l'ultima formula non cerca piú di essere la principessa della leggenda, ma una giovane americana media che ha saputo ricavare da sé il miglior frutto. Le stelle non nascondono piú i dettagli triviali della loro esistenza: la loro età per esempio, o la loro maternità. Siccome Lana Turner, una delle ultime *glamour girls* che Hollywood ha cercato di lanciare (senza gran successo, sembra fino ad ora) aveva avuto un bambino, la produzione decise di interrompere per un anno il film che stava girando in quel momento. Il culto del naturale è ancora piú imperativo se si tratta di stelle in erba; ci informano che Freddie Bartholomew ha due cani, che adora il nuoto e il *foot-ball;* a Shirley Temple (quando era ancor piccola) piaceva soprattutto (nonostante le sue 250 bambole) fare dei budini di sabbia o di segatura di legno. Perfino la cultura diventa un *atout* desiderabile: Edward G. Robinson adesso non ha piú bisogno di nascondere la sua collezione di pittori moderni; William Powell si fa fotografare nella sua biblioteca; nella camera dove dorme Merle Oberon il letto è inquadrato da scaffali carichi di libri; quando Paulette Goddard viene a Parigi, suo marito Burgess Meredith le offre per telefono un grande Picasso o un piccolo Renoir a scelta per il suo anniversario (è vero che è definito « il piú intellettuale degli attori di Hollywood ». *Noblesse oblige!*). Infine, colmo dei colmi, sembra che Deanna Durbin legga circa trenta libri all'anno (non si va fino al punto di dire quali). Ci parlano volentieri delle preoccupazioni sociali o umanitarie delle *stars,* come delle loro opinioni politiche. Insomma, secondo le attuali tendenze pubblicitarie, si cerca in tutti i modi di umanizzare le *stars* e di condurle al livello del pubblico: difatti i giovani divi sono raramente di una beltà straordinaria, e solo di corpo: Gary Grant, e Clark Gable e Robert Montgomery, non hanno certo lineamenti perfetti. Hanno semplicemente (oltre al loro talento di attori di cui qui non si discute) un'aria di buona salute che dopotutto qualsiasi bravo ragazzo può acquistare esercitandosi nelle palestre dell'Ymca.

I *fan magazines* portano un aiuto cosciente e sistematico a questo processo di identificazione dello spettatore con i suoi idoli: grazie ad essi le ammiratrici di Corinne Griffith o di Veronika Lake potranno vestirsi come la loro eroina, mangiare come lei, ed eventualmente, se vincono qualche concorso, portare un braccialetto o un *négligé* che abbia appartenuto loro.

Si può interpretare nello stesso senso la ricorrenza del mito di Cenerentola nei settimanali di cinematografo: si racconta continuamente quanto siano povere le comparse ad Hollywood, e si mette sempre in evidenza statisticamente quante sono necessariamente votate alla sconfitta. Ma allo stesso tempo si continua a ricordare che Joan Crawford ha debuttato come *vendeuse,* e Clark Gable come figurante, che James Cagney per lungo tempo è stato ragazzo d'ascensore a tredici dollari la settimana, e che Olivia de Havilland ha avuto la fortuna di essere scoperta da un *talent scout* mentre suonava a scuola un pezzo di dilettanti... Se gli attori conosciuti sono arrivati al successo (ci dice la leggenda) non è per merito di qualità eccezionali, ma per una semplice combinazione di fortuna e di coraggio, alla portata di tutti. Cosí il cinema magnifica, « glorifica », come si dice, l'attore o l'attrice, cerca di farne una creatura ideale, un archetipo la cui vita appaia invidiabile ad ogni spettatore; ma allo stesso

tempo rende concreto questo ideale, cerca di riportarlo alla misura della umanità media, fin dove è compatibile con il suo prestigio.

La stessa cosa si ripete nel romanzo: i suoi personaggi, piú belli, piú brillanti del lettore, capaci di vivere un destino infinitamente piú sensazionale del suo, dovranno però restare (almeno in potenza) abbastanza simili a lui, perché si renda possibile un'identificazione immaginaria. E cosí l'autore tenterà di individualizzarli fin dove potrà, di dotarli di particolarità molto umane. Perché piú un eroe di romanzo è astratto, piú è difficile ritrovarsi in lui. Il *Monsieur Teste* di Valéry non è un personaggio romanzesco, perché è troppo disincarnato: quest'essere astratto ci sembra appena umano, e noi non arriviamo a proiettare in lui i nostri pensieri e i nostri sentimenti. Al contrario, la pubblicità degli attori insisterà sulle loro particolarità piú personali, sulle loro manie, le loro superstizioni, su tutte le cose assurde o commoventi che ci rendono caro un essere concreto: la passione di Jean Harlow per le ostriche, la tendenza di un'altra a diventare rossa, o la sua paura del 13. Le *vamps* consacrate dovranno stare bene attente a non diventare troppo mitiche. Sapremo che a Marlene dalle guance scavate piacciono i buoni pranzi (senza paura di ingrassare) e che la Garbo, l'altera principessa di leggenda in città indossa sempre un vecchio impermeabile. Per un paradosso, che è soltanto apparente, l'eroe di romanzo, come la *star,* non dovrà essere troppo universale, troppo spersonalizzato, troppo astratto, di modo che ogni uomo possa riconoscersi in lui. Che rappresenta per noi un romanzo in cui non sappiamo se l'eroina è bruna o bionda? Lo sanno bene gli autori di romanzi polizieschi che fanno un'accurata differenza tra il comune mortale e il loro *detective,* cioè il « personaggio simpatico », con gli occhi del quale il lettore vedrà l'azione, di cui adotterà il punto di vista, e con cui, infine, si identificherà per la intelligenza, facendosi aiutare da piccole singolarità quasi caricaturali: violino, pipa e cocaina (senza dimenticare la veste da camera) di Sherlock; accento belga, gallicismi e finta bonomia di Poirot; per Lord Peter Wimsey monocolo, situazione finanziaria, accento oxfordiano e competenza enologica; il Nero Wolfe di Rex Stout avrà l'obesità, le orchidee, la misoginia e la pigrizia. La lista si può allungare all'infinito. Tutto questo è un po' schematico, ma vale certamente di piú un eroe caricaturale che un eroe astratto. Noi siamo assetati di dettagli concreti sui personaggi che amiamo, sia sullo schermo che nel romanzo, perché soltanto tra creature individuali è possibile l'identificazione estetica. Viceversa il personaggio drammatico avrà una vita tanto piú intensa quanto piú sarà stilizzato; perché il teatro è impersonale, e ogni tragedia è classica.

Su questo terreno il parallelismo tra romanzo e film potrebbe essere esteso ancora più lontano, nella storia, cioè nell'evoluzione dei due generi. Senza dubbio vi è attualmente nel cinèma una crisi della *star:* gli ultimi lanci hollywoodiani, da Lana Turner a Greer Garson, non sembra siano stati coronati da successo. Ci sono delle attrici brave o delle attrici popolari — come Rosalind Russell, Vivian Leigh o Michèle Morgan — ma anche i loro ammiratori piú fanatici non potrebbero trovare in loro la trascendenza in rapporto alle loro varie interpretazioni, che caratterizza la *star.* Joan Fontaine o Ingrid Bergman hanno una personalità cinema-

tografica che da qualche anno si afferma sempre di piú, ma né l'una né l'altra sono quella fulminante rivelazione che furono ai loro tempi Mary Pickford o la Garbo, o Joan Crawford, regina dell'epoca del jazz. Per un momento si è sperato in Veronica Lake; ma temo che non sia stato che un fuoco di paglia, il colore appunto dei suoi capelli. Da noi non vedo che Odette Joyeux. Nei suoi film ha sempre lo stesso ruolo (d'altronde indefinibile) che in fondo consiste nell'« essere Odette Joyeux », sia che si tratti di lavori medi, come *Entrée des Artistes,* mediocri *(Les Petites du Quai aux Fleurs,* o *Sylvie et le fantôme*) oppure eccellenti come *Le Mariage de Chiffon,* o quella adorabile *Douce.*

Le cause di questa sparizione delle *stars* sono misteriose; c'è gran rischio che siano di natura sociologica. Nella vita delle società ci sono indubbiamente dei periodi d'integrazione e di disintegrazione della coscienza comune; e siccome la *star* è l'incarnazione di un istinto collettivo potente, la convergenza di desideri che manifesta la sua apparizione non è certamente possibile che in epoche relativamente stabili, ad ogni modo fortemente integrate. Tutto porta a credere che noi viviamo attualmente in piena trasformazione e disintegrazione. Questa ipotesi potrà sembrare azzardata fin che si vuole; ma è importante che parallelamente a questa rarefazione della *star,* nel romanzo poliziesco (genere piú sensibile di ogni altro alle fluttuazioni sociologiche perché meno letterario, meno « beneducato » se si vuole — o ciò che è lo stesso, — considerato come tale, dunque meno a disposizione delle iniziative individuali e quindi del genio, piú adatto a registrare fedelmente le trasformazioni collettive) si effettua una scomparsa del *detective* dotato di sensazionali singolarità, *glamorous,* che sia cieco come Max Carrados, o prete, come il padre Brown di Chesterton, o straniero di origine come Hercule Poirot, o drogato come Sherlock, o aristocratico come Peter Wimsey, oppure leggermente omosessuale come Nero Wolfe... Negli ultimi autori usciti oltre-Manica, il lavoro di investigazione è confidato a personalità insignificanti, ad esseri grigi, scoloriti, pallidi, che potrebbero spesso passare da un romanziere all'altro e che molte volte — colmo d'onore che deve fare aggricciare i mani di Arsène Lupin e di Rafles, il *gentleman cambrioleur* e il *cambrioleur gentleman* — appartengono alla polizia ufficiale (per ragioni di verosimiglianza, hanno la sfrontatezza di pretendere i loro creatori!). Anche nei racconti di gusto americano come di James Hadley Chase o di Raymond Chandler dove il *detective* è presentato come « duro dei duri », e dove si attendeva di conseguenza un essere umano un po' di vivo colore, non abbiamo piú a che fare, troppo spesso, che con poliziotti grigi che niente distingue dai banditi, e che combattono copie visibilmente sbiadite di Spade o del Ned Beaumont di Hammet (con qua e là una leggera influenza di Perry Mason). Il detective neutro, senza personalità, del genere *Commissaire Maigret,* ha preso il sopravvento in Inghilterra come in Francia sul genere Arsène Lupin o Sherlock Holmes, per un fenomeno a cui non sarebbe senza dubbio impossibile accostare l'attuale crisi del romanzo. Nei recenti romanzi polizieschi l'eroe rientra nella storia, fa corpo con l'intrigo in cui non è che un elemento e tende a confondersi sempre piú

con esso: abdica alla sua trascendenza cosí come nel cinema la *star* sparisce davanti all'attrice.

Cinema e romanzo speculano quindi sullo stesso influsso psicologico. Sono un piacere della stessa natura, costruito su una identica tendenza che offrono ai loro devoti, mentre il piacere estetico che dispensa ai suoi spettatori il teatro è fondamentalmente diverso. Perciò le condizioni nelle quali sono percepiti film e dramma per quanto sembrino simili materialmente, sono in effetti assai diverse. Tra una sala di teatro e una sala di cinema, l'analogia è tutta esteriore. Non hanno in comune che il nome. Fra di loro c'è molto di piú omonimia che rassomiglianza.

Invece il pubblico del film e quello del romanzo costituiscono gruppi sociali che hanno la stessa struttura. Quando Caillois, in *Puissance du Roman,* insiste sull'individualismo che il romanzo necessariamente suscita per le condizioni stesse della sua perfezione, cioé della specie di isolamento nel quale pone automaticamente il suo lettore, tutto quello che dice, malgrado le apparenze, potrebbe applicarsi rigorosamente al film. L'immagine che ci si impone, quando ci raffiguriamo un uomo che legge un romanzo, è quella di un essere solitario, in una camera vuota, imprigionato dallo stretto cerchio di luce della sua lampada. Vediamo in lui una creatura persa nella visione che gli proviene dalla sua lettura, ipnotizzata da questa visione e restituita attraverso di lei alla sua solitudine fondamentale.

Avviene esattamente lo stesso per il cinema, benché di solito sia mascherato dalle condizioni materiali in cui si percepiscono attualmente i film, per ragioni in parte tecniche, in parte economiche.

Al giorno d'oggi, perché un film renda, bisogna che sia visto e sentito da un gran numero di persone riunite in una sala a pagamento. Ma se sopravverrà, per esempio, la televisione, e la produzione riuscirà ad adattarsi economicamente a questo perfezionamento tecnico, il film ritroverà la sua profonda essenza; ritornato simile al romanzo, come il romanzo si indirizzerà a quello che l'uomo ha di piú interiore, di piú solitario. E' capitato a tutti noi di andare al cinema con un amico, con la persona piú intima e familiare. Tutti sanno che, come mezzo di scambio o di relazione, è l'esperienza che piú delude. L'intimità, oppure la semplice comunicazione, s'interrompono appena comincia a svolgersi la storia; quando la prima immagine appare sullo schermo ognuno torna alla solitudine della propria percezione; tutt'al piú tornerà a galla per qualche breve secondo, di tanto in tanto, il tempo di scambiare un commento rapidissimo per non interrompere il filo del dialogo. Ogni scambio fra i due esseri è ancora piú ridotto che se leggessero parallelamente uno stesso libro, perché il film non aspetta: non è eternamente a nostra disposizione come un romanzo, e la conversazione distoglie dalle parole pronunciate sullo schermo.

Nello stesso senso si può fare un'altra esperienza: tutti sanno che dopo la ottocentesima rappresentazione, o in provincia, quello stesso lavoro teatrale che alla prova generale, o a Parigi, ci sarebbe piaciuto moltissimo, è invece quasi sicuramente una catastrofe. In generale la percezione che si ha di un lavoro teatrale dipende in massimo grado dall'ambiente della sala (mi ricordo di avere riso a delle facezie piú che mediocri, soltanto perché il pubblico che veniva là per divertirsi era scosso ad ogni replica

da un riso omerico e contagioso). Al cinema, invece, è infinitamente piú facile per lo spettatore conservare il suo libero arbitrio; gli intrighi non hanno mai potuto, come a teatro, imporre sul momento un cattivo film o boicottarne uno buono. I film di cui conserviamo il ricordo piú commosso sono quelli che abbiamo visto in qualche saletta anonima di quartiere, due o tre anni dopo che essi avevano sconvolto gli Champs-Elysées; e non siamo stati disturbati nel nostro riso o nelle nostre lacrime dalle riflessioni stupide di chi ci sta davanti, o dalle salve di fischi che accoglievano delle audacie che noi giudicavamo geniali. Il contagio dell'emozione è minimo al cinema e massimo a teatro. Come se, in una sala di cinema, i due braccioli della nostra poltrona e l'oscurità dell'ambiente (e piú ancora il fascino potente delle immagini sullo schermo) possano bastare a proteggerci da tutto quello che non è la storia, a chiuderci in noi stessi. Il ricordo che si conserva di una sala di teatro è quello di un pubblico potentemente unito dal riso, dalla noia o dall'entusiasmo. Quasi sempre, se cerchiamo di ricordarci le reazioni del pubblico davanti a questo o quel film (e bisogna fare uno sforzo per ricordarsene, mentre a teatro s'impongono da sé, dato che al cinema l'attitudine del pubblico sfugge facilmente alla nostra attenzione) il nostro ricordo è quello di una sala *divisa,* di osservazioni ascoltate in semiincoscienza, o di reazioni dei vicini che sfiorano appena il nostro piacere, e ad ogni modo non ne alterano la qualità. Perfino il riso al cinema è meno contagioso che a teatro. La sala rideva spesso al *Défunt Récalcitrant,* ma le risate della sala non riuscivano a farmi trovare comici i passaggi che mi sembravano commoventi o profondi. E' infinitamente piú facile al cinema che a teatro conservare intera la propria libertà di giudizio.

La ragione profonda di questa differenza è che il cinema è in minima parte (o per nulla) uno spettacolo; è piuttosto — come il romanzo — un racconto. L'essenza estetica del teatro, invece, è di essere uno spettacolo, cioè qualche cosa che possa essere afferrata da migliaia di persone riunite in una comunità, di modo che la percezione di ciascuno condizioni e influenzi quella degli altri, o addirittura la percezione totale della sala, mentre il film è percepito singolarmente da ciascuno degli spettatori.

L'ambizione essenziale del teatro, quella che ha conservata dalle tragedie greche e dai misteri del medioevo, è di ricreare almeno per un istante un'anima collettiva, di rifare (con mezzi laici) una comunità (in certo senso sociale) assicurando la convergenza degli sguardi di tutti i partecipanti riuniti in questa partecipazione. La scena drammatica è percepita nello stesso momento da tutti gli spettatori, ed è proprio la scena (nel doppio senso della parola) che si impone a tutti, con la sua struttura rigida, oggettiva. Molta gente invece vede il film come ascolta la musica o legge un romanzo: proiettando sulle immagini che si svolgono i suoi sogni e le sue aspirazioni personali, come se lo schermo non fosse (insieme alla sinfonia o alla finzione) che un supporto, uno stimolante per l'immaginazione. Interrogate a caso alcuni spettatori all'uscita di un film, e vi accorgerete che non l'hanno percepito come un'opera esterna a loro, dotata di un'esigenza indipendente: quel che han visto è la trama stessa dei loro sogni: materializzata, arricchita di apporti estranei, *incarnata.*

Per queste ragioni senza dubbio il cinema, come il romanzo, è una forma d'arte esattamente adattata alla coscienza moderna e ai suoi bisogni. Certamente a causa del suo polimorfismo. Ma piú ancora perché realizza esattamente questa singolare e insieme differenziata appartenenza dell'individuo all'animo collettivo che contrassegna l'epoca contemporanea, in opposizione alla partecipazione diffusa a una comunità che si trova nelle società primitive. Con lo stesso pericolo: la caduta appena cosciente nell'assoluta solitudine, la perdita di ogni obiettività, con la sostituzione di ciò che si desidera a ciò che effettivamente *è:* insomma l'equivalente concreto dell'atteggiamento che i filosofi chiamano solipsismo. L'uomo moderno è solo in una sala cinematografica, in mezzo a cinquemila dei suoi simili, certamente perduti anch'essi nel loro sogno interiore, anch'essi ipnotizzati dallo schermo e da quello che vi si svolge, ma divenuti momentaneamente estranei l'uno all'altro. Cinquemila coscienze divenute impermeabili, divise da tutto quello che le sembra unire. Il film che ognuno di questi esseri vede è il *suo* film, non quello che ha realizzato il regista, cosí come il romanzo che legge è il *suo* romanzo, non quello che Mauriac e Colette hanno effettivamente scritto. E' solitario come ciascuno degli ascoltatori che ogni sera il cantastorie arabo magnetizza con il suo racconto, nel sogno incarnato da Sinbad o da Schéherazade.

Giungiamo cosí all'affinità piú profonda tra romanzo e film, affinità estetica che fonde le rassomiglianze piú superficiali, psicologiche o sociologiche: l'uno e l'altro sono racconti. Ora il racconto ha le leggi sue proprie, assai differenti da quelle dello spettacolo. Una delle sue esigenze fondamentari è la continuità, questo tratto che appare cosí netto in tutta la serie di racconti che ci ha trasmesso la tradizione orale, e ad esempio le *Mille e una notte.* La maggior parte delle convenzioni di scrittura del romanzo e dei procedimenti tecnici d'impiego che sono tradizionali nel cinema, ben lungi dal risultare da un'arbitrio iniziale, mantenuto in seguito dal costume, si spiegano con la necessità di salvaguardare ad ogni costo questa continuità, minacciata ad ogni passo, proprio dalla ricchezza di materiale da inserire nel racconto che il progresso dell'arte tende a rendere sempre piú complesso. Il romanzo contemporaneo ha avuto ragione di prendere in prestito al cinema quei modi narrativi che potevano contribuire a rinforzare questa continuità, l'uso per esempio di rapidi cambiamenti di piani o delle dissolvenze incrociate. Il processo piú usato dal romanzo (per esempio fino alla fine del XIX secolo) per garantire la continuità indispensabile al racconto, consiste nel fare appello ad un narratore (a volte identico all'eroe, come in *Dominique* o *Un homme heureux* di Jean Schlumberger, a volte diverso da lui, personaggio di secondo piano, come il Lockwood di *Les Hauts de Hurlevant*). E infine, ad interporre fra il racconto e l'ascoltatore una coscienza che guida al racconto, incaricata del « reportage ». Il cinema fa lo stesso con l'obbiettivo della sua camera, vera e propria retina su cui tutto dovrà specchiarsi. Per questo è normale, ed allo stesso tempo sorprendente (sorprendente perché apparentemente superfluo) che anche il cinema abbia creduto di dover ricorrere in questi ultimi tempi a quel sotterfugio del narratore, e cioè ad interporre un nuovo obiettivo tra creatore e pubblico.

Questa senza dubbio non è che una delle piú evidenti istanze — ed anche la piú recente — di questo perpetuo incrociarsi fra due arti che si scambiano incessantemente i loro procedimenti, confermando quello che abbiamo detto della loro parentela profonda. Una determinata innovazione di dettaglio, d'altronde particolare ad un determinato regista, viene ad accrescere cosí (forse all'insaputa del suo autore) il parallelismo fra il racconto del romanzo e il racconto del cinema. J. P. Sartre, del resto severo per la tecnica di Orson Welles, non può non segnalare quelle che chiama le « elisioni generalizzatrici » di cui fa uso Welles nel *Citizen Kane.* In questo film, dice Sartre, « c'è un curioso sforzo di dare a certe immagini il valore di ripetizioni. Nel racconto infatti diciamo: " obbligava la moglie a cantare su tutti i palcoscenici d'America ", condensando cosí in una sola frase un gran numero di avvenimenti vissuti giorno per giorno... Welles eccelle in questo gioco di scorci che generalizzano... Il procedimento è conosciuto. Ma finora era servito, in margine all'azione, per chiarire il senso dell'opinione pubblica o l'influenza di un'azione sulla collettività, oppure aveva soltanto il valore di una transizione. In *Citizen Kane* fa parte dell'*azione,* è l'azione stessa, costituisce la trama del racconto e le scene che hanno una data al contrario sono l'eccezione. Come se il narratore raccontasse: " l'obbligava a cantare dappertutto; ne era esasperata; una volta cercò di dirgli, ecc... " ».

Ancora piú significativa è la tendenza attuale, cosí evidente, che ha colpito tutti i critici nei film recentemente proiettati, di ogni nazionalità e epoca, di essere volutamente racconti narrati in prima persona, e non piú un concatenamento di immagini oggettive riprodotte fotograficamente. Il cinema si sviluppa nel senso del racconto fino al punto di prendere in prestito al romanzo i suoi procedimenti narrativi piú specifici e piú tradizionali, proprio quelli che gli autori contemporanei ben volentieri considererebbero leggermente fuori uso, se non del tutto fuori uso. Da questo punto di vista il film piú notevole, che sa veramente utilizzare il racconto in prima persona in modo « iperbolico », è quello straordinario *Lady in the Lake* realizzato dall'attore Robert Montgomery, in cui la camera, situata ininterrottamente al posto dell'eroe, ci mostra le cose cosí come gli appaiono, senza permettere a noi di vederlo, eccetto quando si guarda allo specchio. L'idea non è nuova: Orson Welles fin dal 1940 voleva girare a questo modo *Heart of Darkness.* Dovette rinunciare al suo progetto per l'opposizione dei produttori spaventati dalla sua audacia. Di nuovo, nel film di Montgomery ci sono la coerenza e la sistematicità estrema con cui questa tecnica è stata realizzata.

Senza voler arrivare cosí lontano, da un anno in qua abbiamo visto un gran numero di film che, o comportano un recitante il cui commento sottolinea in continuazione le immagini e che non è altri che l'eroe, e quindi fanno uso di quella che si chiama la « prima persona sonora »; oppure, ad un momento cruciale dell'azione, si identificano completamente con la visione del protagonista, come nella scena delle allucinazioni del delirium tremens in *Lost Week-End.* Tutta la sequenza in cui il pipistrello si agita e si ingrandisce sul muro potrebbe essere messa in parallelo, per esempio, con il monologo dell'idiota Benji in *The Sound*

and the Fury di Faulkner: in entrambi i casi dobbiamo essere introdotti in un universo di follia, non trasmissibile con un racconto logico, e il cui disordine non ci può essere restituito che da una fedeltà implacabile alla percezione, per quanto incoerente, del personaggio che vive in quell'universo. Sacha Guitry aveva già impiegato il racconto in prima persona nel *Roman d'un Tricheur,* ma soltanto a tratti, e in un modo che era ricco di equivoci. In alcuni momenti appariva Guitry stesso sullo schermo e, per cosí dire, si guardava agire, invece di rimanere, come avrebbe dovuto, un narratore invisibile. La trama narrativa diretta si trovava interrotta bruscamente; si lasciava il « dominio della visione per quello dell'illustrazione ». In *Double Indennity* questo processo invece è usato con una coerenza perfetta. Lo svolgersi del racconto è la confessione diretta che ne fa l'assassino davanti ad un dittafono, con il risultato che tutti gli avvenimenti che si produrranno sono marcati da un sigillo di fatalità perché sappiamo in precedenza che la soluzione finale sarà il delitto. *Brief Encounter* utilizza apparentemente lo stesso procedimento, ma con un significato completamente diverso; non si tratta piú della confessione esplicita che fa Laura Jesson a suo marito, ma del suo monologo interiore, delle frasi che mormora a se stessa, rivivendo la sua storia. Qui occorre ottenere dallo spettatore, da un capo all'altro della storia, una assoluta identificazione con l'eroina. Si vede cosí l'effetto estetico realizzato con il racconto in prima persona. Noi rompiamo con quella visione impersonale, del resto falsa e astratta, che era stata fino allora quella dello spettatore cinematografico, per tornare ad una conoscenza che si avvicina maggiormente alle condizioni normali di percezione. E' ormai la fine di quello stile di umanità nuovo, creato dai primi sviluppi della tecnica cinematografica: « l'uomo della sala oscura » onnisciente e in qualche modo spersonalizzato, tuffato oggettivamente in *storie* che non ha vissuto e che non vive, capace di sostituirsi successivamente ad ogni personaggio, e che trova normale vedere un certo numero di spettacoli dell'universo che diversamente non vedrà mai, non perché siano assurdi o impossibili, ma perché nella vita corrente i suoi mezzi di visione e di audizione sarebbero forzatamente differenti. Nello stesso tempo acquista un maggiore valore persuasivo; ha la stessa forza della testimonianza di un uomo che deponga in tribunale e dica: « Ho visto », o « Ecco quello che mi è successo » (è noto che questo effetto era stato scoperto da Orson Welles alla radio, mezzo disincarnato per eccellenza, all'epoca delle celebri trasmissioni del *Mercury Theater*). Grazie al racconto in prima persona, lo spettatore non resta estraneo al racconto, lo *vive* realmente, identificandosi ad un essere unico una volta per tutte, senza quelle oscillazioni della sua attenzione e della sua simpatia che si portavano prima su di un personaggio e poi su di un altro, secondo le oscillazioni della camera, suscitando una vera e propria dispersione di forza emotiva.

La narrazione diventando soggettiva, dà anche al regista una libertà molto maggiore nei confronti del tempo. Questo appariva già chiaramente in *Le Jour se lève,* dove la soggettività del racconto derivava dalla costruzione stessa dello scenario, e non dall'uso di un particolare modo narrativo. Quando comincia il film, vediamo Jean Gabin chiuso in una camera

di albergo, assediato dalla polizia. Il racconto poi si porta indietro per chiarire quali circostanze l'abbiano condotto fin là. E di tempo in tempo, inesorabilmente, la camera ci riporta a quella stanza in cui l'eroe si sente sempre piú braccato: lo svolgersi degli avvenimenti non è altro che il suo ricordo. Con questo film si ha l'impressione di una vera conquista del passato effettuata dal cinema, tuttora ancorato a quell'espressione dell'*eterno presente,* che è senza dubbio, come l'ha ben dimostrato Albert Laffaye, specifico del suo tempo. Questo introdurre un racconto passato in una storia violenta, *attuale,* procedimento molto antico nel romanzo, che non per questo è meno suscettibile di acquistare una perfetta freschezza, si può ritrovare in molti altri film recenti: *Brief Encounter* offre la stessa continua oscillazione dal presente al passato; *The Magnificent Ambersons* è « scritto » tutto intero al passato dalla voce di Orson Welles che racconta la storia e « commenta » le immagini man mano che si svolgono. Il racconto di *Citizen Kane* è fatto anch'esso di ritorni al passato. Infine l'ipotesi stessa su cui poggia lo straordinario (e ammirabile) *Au Coeur de la nuit* è l'impossibilità in cui si trovano eroe e spettatore di distinguere sogno e realtà, presente e passato. Si direbbe che con il racconto in prima persona il cinema — finalmente — si è liberato della sua lunga servitú nei confronti del tempo, cosí come ce lo raffiguriamo d'ordinario: lineare, irreversibile. Dispone di qualche cosa d'altro che di quel *continuum* ad una dimensione nella quale la coscienza collettiva ci invita ad identificare il Tempo. La camera, come se fosse trasportata dalla macchina di Welles, si può ora spostare in avanti o all'indietro, nel seno di questo *continuum.* Si direbbe che è stato necessario l'aiuto di un procedimento preso in prestito al romanzo, perché il cinema arrivasse finalmente a conquistare quella libertà di fare un tuffo nel passato, della marcia all'indietro di cui gode il romanzo.

Nello stesso tempo questa liberazione viene completata da altre innovazioni. Tutti i critici hanno notato l'estrema audacia dei campi in profondità che Orson Welles, aiutato dall'abilità del suo operatore Gregg Toland, e servito dall'invenzione (puramente materiale) dell'obiettivo *pan-focus,* utilizza in *Kane.* Ben pochi ne hanno ricercato il significato; molti li hanno criticati, come una specie di *bluff,* di novità per il piacere. Si ritrovano gli stessi effetti in *Ambersons,* e nel suo film piú recente *(Great Expectations),* David Lean, il regista inglese a cui dobbiamo già *Brienf Encounter,* ne fa un uso magistrale.

La portata di questa nuova costruzione del film (a questo modo la architettura di un film succede al racconto, la simultaneità alla pura successività, come nell'ordine del romanzo *La Comédie Humaine* succede a *Adolphe* e *Ulysses,* a *Tono-Bungay* o a *Tess d'Uberville*) è stata messa in luce molto bene da André Bazin in un articolo apparso su *Temps Modernes* che analizza due o tre esempi estremamente pertinenti (analisi che purtroppo qui non possiamo riportare) e ne trae il significato. Prima la camera « analizzava » una scena, la scomponeva in un certo numero di « piani » che proponeva all'attenzione simpatizzante, all'*Einfühlungsvermögen* dello spettatore; il lavoro di percezione e di identificazione estetica veniva cosí fatto per lui in anticipo dai responsabili della sceneg-

giatura e del montaggio. Senza che se ne rendesse conto, il suo interesse era automaticamente colpito dai dettagli piú significativi. Quando Orson Welles gira una scena drammatica ne mette in mostra simultaneamente tutti gli elementi sotto il nostro sguardo, obbligandoci a quel lavoro di decomposizione, a quella fatica che ci era precedentemente risparmiata dalla cortesia del regista. Quando la moglie di Kane tenta di suicidarsi noi abbracciamo con lo sguardo (o, che è lo stesso, dovremmo abbracciare, perché il regista lavora per lo spettatore ideale, come lo scrittore per il lettore perfetto) tutti i componenti della scena, da quell'enorme bicchiere con il suo cucchiaio in primo piano, fino all'estremo sfondo sonoro in cui Kane chiama invano e dà delle grandi spallate alla porta. In *The Magnificent Ambersons,* quando Mary rompe con George Ambersons, la strada in cui avviene la scena è presentata ad ogni istante, a causa dell'estrema nettezza con cui la scena del terzo piano è fotografata, e questa strada ha la stessa importanza della recitazione degli attori. Ad ogni istante Orson Welles mette sotto i nostri occhi un frammento completo dell'universo, una specie di microcosmo in cui tutti gli elementi sono ugualmente necessari ed importanti, e in cui ciascuno ricava dalla presenza dell'altro un'intensità supplementare. L'inquadratura *sintetica* di Welles ci restituisce un mondo denso in cui ogni oggetto è indispensabile (compresi i famosi soffitti), in cui ha una sua parte e un suo significato. Questa è appunto l'essenza dell'effetto estetico specifico del cinema, il cui scopo, come ha dimostrato molto bene Albert Laffaye, è di produrre in noi l'illusione che tutto, nell'universo, uomini e cose, è unito da una stretta solidarietà, che ogni oggetto è unito agli altri da un sistema completo di relazioni di dipendenza reciproca da cui ricava la sua esistenza. Vien fatto di pensare a quel mondo di co-presenza universale che Jean Wahl (dopo Withehead ed anche Heidegger) sa evocare cosí bene, quel mondo in cui gli oggetti si conoscono uno con l'altro (per riprendere il giuoco claudeliano), in cui non esiste niente che non percepisca il resto del mondo e non sia percepito da lui, come Bergson aveva presentito nel primo e straordinario capitolo di *Matière et Mémoire.* L'arte particolare di Orson Welles appare cosí come l'iperbole stessa dell'estetica del cinema, e questa estetica a sua volta è gravida di una metafisica implicita, il cui accordo con le intuizioni proposte dai piú recenti sistemi filosofici non presenta niente di sorprendente.

Bisogna inoltre segnalare l'ultima tendenza che unisce ancora più al romanzo i piú recenti sviluppi del cinema. Una delle differenze piú evidenti tra le due forme d'arte è che l'una è collettiva, l'altra individuale. Senza parlare degli attori, dei finanziatori, dei tecnici, del produttore, la responsabilità essenziale finora era gettata (almeno, dopo il sonoro) sulle spalle di due uomini: il regista e il soggettista autore anche dei dialoghi. E' impossibile minimizzare l'apporto di Jacques Prévent nei film di Carné e si possono definire le costanti dell'arte di Prévert cosí come si analizza l'universo di Jean Renoir o di John Ford. In reazione a questa dualità, i registi fortemente personali tendono sempre piú a centralizzare nella loro persona le funzioni fin qui assegnate a molti individui.

Claude - Edmonde Magny

Lettera sul cinema britannico

Ecco la lettera sul cinema britannico che m'ero impegnato di scrivervi. La mia promessa risale precisamente all'epoca in cui ero in Africa, prigioniero di una delle vostre armate. Ricordo che voi, dopo aver notato l'interesse con cui seguivo le proiezioni, su uno dei tanti schermi mobili dello *Special Service,* issati tra i palmizi e agitati come vele dal vento del Mediterraneo — tra grappoli umani di arabi e meticci appollaiati, sugli alberi al di là dei reticolati — accettaste di buon grado la mia risposta alla vostra domanda, di voler cioè formulare un giudizio sul vostro cinema, qualche têmpo dopo dal mio ritorno in Italia. Vi parve forse una risposta abbastanza inglese, e da buon inglese accettaste il compromesso.

Devo dirvi, innanzi tutto, che io non ho mai pensato, come sosteneva allora la propaganda del Reich-Kamera tedesco, che il magiaro Alexander Korda fosse stato il *colonizzatore* del cinema britannico, rimasto tale anche dopo che la Camera dei Comuni gli aveva attribuito il titolo di Sir. Ma sono ancor oggi d'accordo con i vostri critici, i quali gli rimproverano la sua mentalità un po' troppo hollywoodiana.

Comunque, non posso disconoscere ad Alexander Korda il merito di aver prodotto *The Private Life of Henry VIII* (*Le sei mogli di Enrico VIII*) il primo vostro grande film nazionale, realizzato su uno scenario di autore inglese, interpretato da attori inglesi, sullo sfondo di autentici paesaggi inglesi, un film tutto inglese, come ebbe ad osservare un vostro critico, quanto il *God Save the King.* Non solo Laughton vi effigiava i tratti del re, pavido ed estroso al primo tempo, libertino ed artista al secondo, arricchendo il ritratto di Holbein di certe espressioni di applicata crudeltà e di compiaciuto edonismo particolarmente efficaci, ma componeva il suo ruolo come quello di un sovrano shakespeariano per teatri di provincia, apparendo semplice e dozzinale, ermetico e sinistro, come un vero re di carte da giuoco.

Questo film originale e spietato sembrava tutto costruito per giustificare alcune osservazioni di Taine: che gli inglesi sono un popolo di forti passioni, che il puritanesimo nega, e la flemma maschera. Che questa flemma è appunto una reazione di difesa contro l'insorgere violento e improvviso di queste passioni; che nulla di grave può mai accadere fin quando gli inglesi restano gentili. Il giorno in cui parlammo di tale film, eravamo ad Ouled-Ramoun nel territorio tunisino. In verità, quella volta non soffiava il ghibli come d'obbligo nei film esotici di ambientazione africana, ma di fronte all'aridità del paesaggio noi trovammo un

certo diletto nel rievocare la *Merry England* cinica e gaudente anteriore al protestantesimo, e l'ammirabile campagna inglese aureolata di nuvole, la cui tinta voi definiste il solo verde autentico del mondo, con buona pace di quello in technicolor che miss Natalie Kàlmus ha sovente trasformato in palustre e cadaverico.

Poi ricordo il film di Herbert Wilcox *Victoria the Great,* biografia della vostra grande imperatrice, che va dall'assunzione al trono al famoso giubileo del 1897. Io vi riferii il giudizio della nostra critica, che lo aveva definito opera di alto rango britannico. Voi approvaste, ma poi mi faceste osservare che nell'edizione inglese il pubblico poteva ancor meglio gustare il dialogo di Robert Wantissart, cosí lusinghiero per lo spirito nazionale britannico. Le parole che egli aveva posto in bocca alla sovrana ed in quelle dei cortigiani erano apparse, voi mi diceste, ricche di ben dosata fiducia, e di un ottimismo senza enfasi. Aggiungeste che questo Wantissart era vostro amico, e che dopo il successo del film aveva pensato darsi anima e corpo al cinema. Oggi, invece, io vi riferisco il giudizio di un critico francese, secondo il quale tutti questi personaggi che sfilano sullo schermo — Palmestone, Gladstone, Disraeli — hanno troppa buona educazione perché questa non ricada anche sugli spettatori, senza impedire loro di dondolare la testa e sonnecchiare un poco.

Ma allora io non mancai di elogiare il film per questa sua fusione di passato e di presente, per il nobile sussiego delle acconciature e degli abiti, per il prestigio di una tradizione augusta da cui esala quella sorta di connivenza intesa a rispettare e onorare certe qualità di lealtà e fedeltà al paese, che possono definirsi l'espressione stessa della buona volontà britannica. Mi diceste che in Inghilterra il film non era stato ammirato per queste sole ragioni. Ma anche per quelle per cui gli inglesi hanno elogiato Lord Hartington, e cioè per la sua onestà tipicamente britannica, che è anche onestamente noiosa. Alla sua perfetta banalità, alla mancanza di spunti originali e impulsivi, voi inglesi sentiste che la vostra noia era legittima e che perciò la vostra fiducia in Wilcox era fondata.

Sviai l'argomento, o meglio, tentai una divagazione, facendo l'elogio del film inglese, attraverso quello della vostra pittura. Osservai come l'inglese, il quale nella vita intima è il poeta dell'*home* e del conforto domestico, preferisce nelle arti plastiche raffigurare tutto ciò che la luce è capace di apportare come messaggio del mondo esterno; che su questo piano anche il vostro cinema, a differenza di quello tedesco classico, è di meno nordico e notturno che sia dato immaginare; che questa luce è di una qualità che ricorda quella dei vostri pittori di cui Constable e Turner conoscono il trionfo e il vigore. E cioè la stessa luce, plastica e fluida, che piovendo dall'alto dei cieli irraggia l'intera composizione, imprime agli oggetti un rilievo ineguagliabile, si distende splendidamente sui prati e sui boschi dando all'insieme il gusto di una orchestrazione.

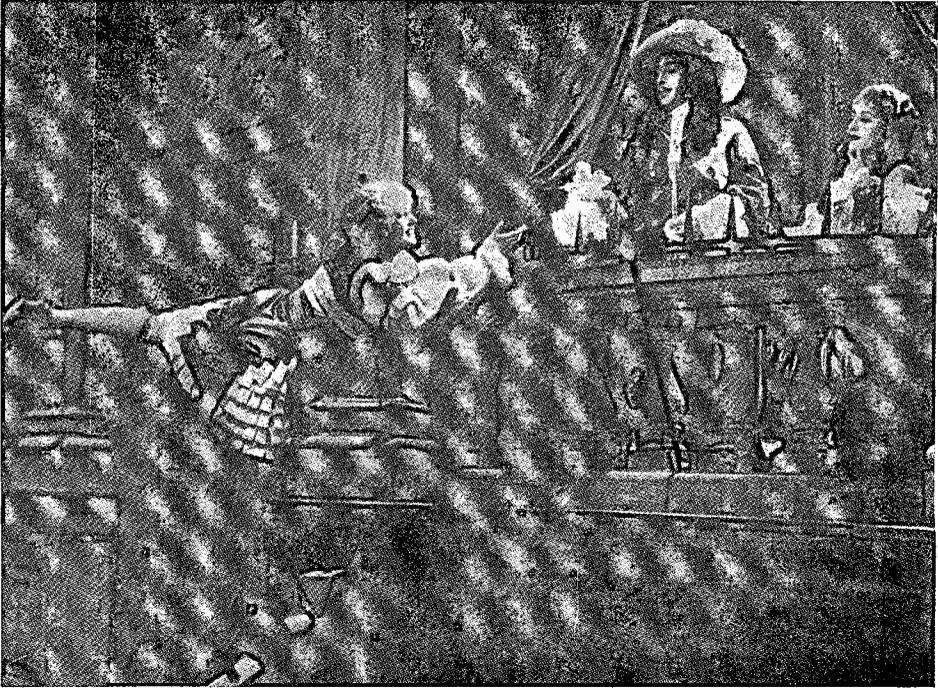
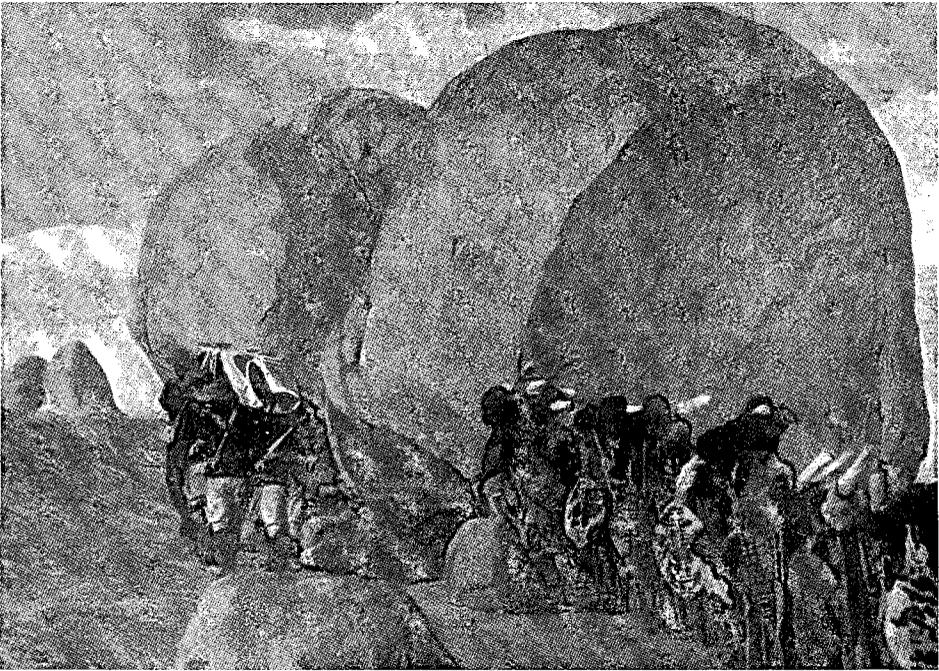
In certi vostri film, a carattere piú aulico che storico — come ad esempio nell'*Uomo in grigio* — ci è stato dato vedere questa luce pittorica e plastica riflettersi negli specchi, animare le stoffe, piovere doviziosamente nelle sale bianche e laccate e attraverso il riverbero dei vetri, animare portentosamente gli arazzi, gli scaffali delle biblioteche, le carte geografi-

che, le alcove. Appunto su questi sfondi solidi e glaciali, che la luce compone, noi abbiamo riconosciuto i vostri attori — uomini come Clive Brook, dal volto altero e sostenuto — e le vostre attrici, cosí attraenti ed ermetiche. Ed in essi ritroviamo senza sforzo i personaggi della vostra pittura, i quali sembrano avere in grande orrore i sentimenti e le passioni, che costituiscono il retaggio piú vistoso della comune umanità.

Oggi questo mio giudizio non è gran che mutato. Perché se questo magistero di luci è in gran parte opera del maestro francese Georges Périnal, ciò vale ancora una volta a confermare che il suolo, la storia, la tradizione, la geografia, sono sempre presenti nelle opere autentiche che quel paese produce, in un determinato momento della sua civiltà, al punto che anche gli artisti stranieri non solo non possono sottrarsi al prevalere di queste influenze, ma riescono talora ad esserne gl'interpreti piú sicuri, per quanto in un primo momento possano apparire i meno qualificati. Comunque, se il nero si addice ad Elettra, il colore si addice ai vostri film aulici. Ma la vostra miss Kalmus ha idee troppo rudimentali circa l'impiego artistico del colore, e ben ha fatto Laurence Olivier a riprendere per il suo *Henry V* le crude tinte da miniatura, già adoperate magistralmente da Georges Méliès, nelle sue indimenticabili *féeries*.

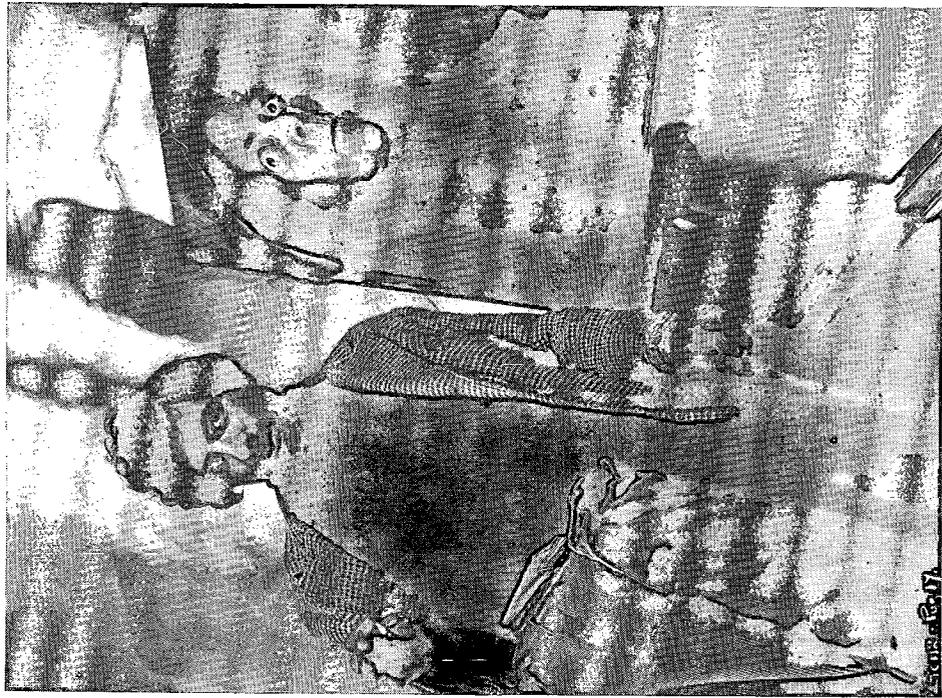
Ricordo che, alla fine della discussione, voi distoglieste lo sguardo da me, con imbarazzo ostile. La conversazione inglese ha le sue regole rigide. Essa prescrive che non si dimostri mai un gusto troppo vivo per qualche cosa, si tratti pure di letteratura, delle arti, o di cinema. Ma solo oggi io ho potuto fare il vero *mea culpa* del mio riprovevole atteggiamento. E ciò, quando ho appreso l'episodio di Lady Holland, la quale avendo sentito lord Macaulay troppo lungamente discorrere, durante un pranzo di etichetta, gli mandò a dire, per il suo maggiordomo, che da parte sua ciò poteva anche bastare.

Cosí, un altro giorno, in cui uscimmo a parlare del vostro cinema coloniale, e io avevo preso le mie precauzioni, indirizzandomi senza preferenze a voi e al vostro sottufficiale maniscalco, mi posi a sostenere che in Zoltan Korda, fratello di Alexander, autore della maggior parte di questi film, l'Inghilterra non aveva certo trovato il suo Kipling cinematografico. Con buona pace di Lord Curson, il quale dedicava un suo libro a tutti quelli che, come lui, credevano « che dopo la Provvidenza l'impero britannico fosse la piú grande forza esistente al mondo per il bene dell'umanità », né *Sanders of River* (*Bozambo*), né *Elephant-boy* (*La danza degli Elefanti*), né *Drums* (*Principe Azim*), e tanto meno *The Four Feathers* (*Le quattro piume*), mi sembravano illustrare degnamente questa missione, secondo la quale, se Dio avesse voluto dare al mondo pace, giustizia e libertà, non avrebbe mancato di rivolgersi agli inglesi.

Lo stesso *toomai* degli elefanti in *Elephant-boy* era ben lungi dal rendere l'afflato veramente grandioso delle pagine di Kipling, che conferiscono all'episodio il senso di una parabola quasi umana, e una materia ricca dei valori simbolici della specie. Oggi aggiungo che il superficiale colonialismo di questi film sembra ispirarsi piuttosto ai numeri domenicali delle riviste a colori, che le vostre miss anziane dimenticano sui panchetti dei piroscafi per Capri.

HERBERT WILCOX *Nell Gwinn (La favorita di Carlo II,* 1934)

BERTHOLD VIERTEL *Rhodes of Africa* (1936)

H. WILCOX — *Nell Gwinn (La favorita di Carlo II, 1934)*

A. KORDA — *The Private Life of Henry VIII* (1933)

DAVID LEAN *Oliver Twist* (1948)

CAROL REED *Odd Mann Out* (*Fuggiasco*, 1946)

THOROLD DICKINSON · *The Prime Minister* (1941)

LAURENCE OLIVIER *Henry V* (1944)

In *Drums* non si vedono che ufficiali e diplomatici in tenuta bianca che bevono *wisky* gelato in *bungalows* di paglia, e alternano partite di tennis con scontri contro i rivoltosi. Allora voi mi chiariste che il colonialismo inglese non era proprio questo. Che gli inglesi non erano né missionari né conquistatori. Che se essi trasportavano in India il loro *breackfast,* il loro *tennis,* il loro *golf* ed il loro codice di onore, essi lasciavano liberi gli indigeni di mantenere i loro costumi. Che dovunque essi avrebbero preferito la campagna alla città e l'« *home* » all'esotismo.

André Maurois, nella sua *Storia d'Inghilterra,* ha ribadito sufficientemente questi concetti noti che io riassumo con le sue stesse parole, le quali, se ricordate, furono all'incirca le vostre. Ma vi è anche una scrittrice italiana, Elena Canino, che in una serie di annotazioni, sensibili e dosate con estrema sottigliezza, va descrivendo gli inglesi in poche lezioni efficaci e sostanziose. Ora, la Canino dice appunto che il connubio Gran Bretagna-India rappresenta un punto di vista oltremodo lusinghiero per il vostro governo, ché se esso poté sormontare tale irrazionalità politica e mantenere la sua dominazione in India, bisogna riconoscergli grande capacità, forza, insensibilità. *Non Angli sed diabuli* è denominazione non meno laudativa dell'altra altrettanto famosa *Non Angli sed angeli.*

Ciò non toglie, tanto per tornare al nostro discorso cinematografico, che un regista come Hitchcock abbia criticato aspramente questa parte oleografica del vostro film coloniale, dove gli inglesi danno l'impressione di vivere eternamente in *cottages* e di parlare con le labbra storte, come se avessero un osso di prugna in gola. Alfredo Hitchcock, voi diceste, è uno dei nostri migliori registi, ed i suoi film di *suspense climax* sono tipicamente britannici. Non vi nascondo di gustarli, oggi, assai meglio, dopo nuove e piú recenti esperienze, soprattutto per quell'atmosfera di dubbio di una qualità crudele e sottile, algida e intellettuale, tipicamente inglese. E Hitchcock lavora assai abilmente in questa zona intermedia, tra pudore e sadismo, dipingendo le sensazioni e i sentimenti dei suoi protagonisti senza commozione ma senza riprovazione. Da *Skin Game* (*Giuoco sotto pelle*) a *The Thirty Nine Steps* (*Club dei 39*), da *Shadow of a Doubt* (*Ombra del dubbio*) a *Suspicion* (*Sospetto*) girati piú recentemente in California. A questo proposito, è stato bene osservato che ad Hollywood Hitchcock rimane lo *specime* inalterato del perfetto gentiluomo britannico « che lavora in America come fosse in colonia, considerando cioè gli americani come fossero indiani, e tollerando che essi restino americani a patto che lui resti un inglese ». Infatti, è proprio in questi ultimi due film che appare quel tale paravento morale, tipicamente vostro, che mettete in opera tutte le volte che si tratta di dissimulare il vostro interesse ed il vostro tornaconto. So bene che siete abbastanza in buona fede, nell'intrattenere questo equivoco. In ogni modo Hitchcock è il maestro di questo stato ambivalente. Per mascherare quelle passioni e quei sentimenti egli, ovunque si trovi, non esita a lasciare impressionare tutta la sua pellicola dalla nebbia di Londra, creando un paesaggio per cui i personaggi sembrano, a un certo momento, integrarsi nella bruma...

Quando, allora, io vi dissi qualcuna di queste cose, voi osservaste che drammatizzavo troppo la realtà... Replicai di non drammatizzare affatto,

e che parlando del cinema inglese facevo tesoro delle esperienze di un francese, che conosceva abbastanza gli inglesi... Lo so, voi diceste, ma da noi le cose sono un poco diverse. E' stato detto che, per i francesi, due e due fanno quattro. E questo non è un modo per comprendere il carattere inglese. Forse, alla base del nostro senso del cinema, non c'è che una macchia d'inchiostro. Precisamente quella che re Giorgio VI si fa a un dito nel firmare l'atto nuziale, il che, ripreso nel British-News, ci ha fatto capire come doveva essere veramente fatto un film britannico, in cui qualunque evento deve quadrare col tono quasi documentario dell'ambientazione. E citaste, come esempio, *21 Days Together* (*Ventun giorni*) di Basil Dean, in cui attraverso sequenze gravi, ma piene di sensibilità, viene descritta la miseria della povera gente, gli *slums* di Londra, il fanatismo dei puritani; *Holiday-Bank* (*Giorni di festa in banca*), di Carol Reed, ove appare invece una fresca descrizione del ferragosto londinese, con un'insistenza di dettagli un po' stravaganti, ma pieni di gusto e di sapore, e infine *A Farawel Again* (*Sei ore a terra*) di Tim Whelan che racconta, con la stessa immediatezza, ciò che avviene nel porto di Southampton, su un piroscafo, ove è imbarcato un reggimento di lancieri reduci dall'India, che avrebbe dovuto esser congedato e che invece riceve l'ordine di partire per il *vicino* oriente. Mai voi vi sarete accorti — mi diceste — che i marinai non erano molto contenti, e che il vicino oriente distava in quel momento diciassette miglia in linea d'aria da Southampton... E questo è tutto... — voi concludeste — perché tutto è espresso dal regista con la stessa naturalezza con cui re Giorgio si netta il dito macchiato d'inchiostro, nel film del suo matrimonio — sotto il fuoco dei trentasette apparecchi di ripresa, quindici dei quali appartenenti a case americane — con una semplicità veramente regale.

Posso certamente seguirvi su questa linea, che conduce al mirabile capolavoro di *Brief Encounter* (*Breve incontro*), che David Lean ha ricavato dalla commedia di Coward. Nulla di piú banale, infatti, di questo uomo qualsiasi e di questa donna che s'incontrano e stanno poche ore insieme, il pomeriggio di un giovedí, in un *buffet* di stazione secondaria, e che si perderanno all'ora della partenza. Ma dietro questo fondo semidocumentario, quale mirabile sottofondo simbolico con la presenza continua dei treni che circolano, si arrestano e ripartono, lasciando una scia di fischi e di fumo! Al posto della macchia d'inchiostro del documentario, che voi dite, c'è solo qualche cosa di meno esteriore, come il palpito di due cuori. Ma il tono semidocumentario del mirabile racconto è lo stesso del giornale di attualità. Insomma, lo stesso di *Odd Man Out* (*Fuggiasco*) di Carol Reed, storia di un fuori legge, che si chiude nelle ultime mirabili sequenze, con la banale constatazione di un fatto, e cioè la morte del protagonista in una notte di pioggia.

Ma un'altra volta, voi tornaste su questo argomento della macchia di inchiostro, e fu a proposito dell'intelligenza e sensibilità con cui erano stati resi i romanzi di Dickens quando erano stati girati da registi inglesi. Cosí citaste *Scrooge* di Henry Edwards. ... Dickens, voi diceste, è un grande inglese perché ha poche idee, anzi una sola, che è quella di una maggiore fratellanza fra gli uomini. E se questa è una buona idea, non vi pare che

basti? Con tutto ciò noi lo giudichiamo un po' eccessivo, nelle manifestazioni dei suoi personaggi troppo buoni o troppo cattivi e qualche volta abbastanza loquaci. Ma quando i nostri registi trattano Dickens, essi adoperano frequentemente il pedale, in modo che i suoi racconti appaiono piú corretti. L'avete notato?

Allora, caro amico, io non potevo averlo notato. Non avevo visto *Scrooge* e sopratutto non avevo visto *Great Expectations* (*Grandi speranze*) di David Lean. Ma quando, dopo aver visionato questo film, pensai a voi, non ho mancato di osservare che se il primo tempo sembra fatto per giustificare la correzione e la correttezza da voi invocate, nel secondo il genio un po' feuilletonesco di Dickens aveva preso la mano al regista. Non vi dispiaccia, oggi, legger ciò in questa mia lettera. Io penso, anzi, che sotto tale profilo Dickens sarebbe stato entusiasta delle riduzioni americane delle sue opere, imbottite di marmellata sentimentale.

Gli americani!... voi diceste, ma conoscete le opinioni di Shaw in proposito? No, so solo — vi risposi — che egli, fino a un certo momento, non aveva mancato di disprezzare profondamente il cinema, sostenendo che un'arte capace di dare il primo posto alle immagini, anziché al verbo, non avrebbe potuto mai essere un'arte. So pure che all'epoca del suo viaggio in Russia egli aveva girato un film, metà in camicia e metà in smoking, e che alla proiezione gli capitò ciò che era occorso a Méliès a proposito dell'autobus trasformato in carro funebre: e cioè che, per una sorpresa del montaggio, vide la giacca saltargli sulle spalle. Che nel 1937 egli si rifiutò di fare un film pretendendo per esso il titolo di *Arroseur arrosé*, di cui il produttore non poteva disporre...

Già, ma non sapete che egli mandò a monte le richieste degli americani, chiedendo un milione di sterline per il soggetto, e ancora che la parte del giovine fosse affidata a Lloyd George e che infine fosse curata una speciale edizione del film per i sordomuti...

In questa occasione, se ben rammento, Shaw disse pure che gli inglesi non avrebbero mai potuto fare dei film sonori, per il tono basso della loro voce. E' un complimento per la loro educazione — voi replicaste —. Ma egli chiamò pure campanari i riduttori di Hollywood, ritenendoli capaci di guastare con tutte le stonature californiane il suo inglese classico...

Quando, piú tardi, ho visto *Pygmalion*, ho pensato che Shaw aveva avuto ragione, nello smentire la propria iconoclastia e nel concedere a Gabriel Pascal e Leslie Howard di trasporre in cinema la sua commedia. Il movimento del film sembra adattarsi mirabilmente alle cascate di parole di questa fortunata opera di teatro. E' vero che essa, in fondo, resta tale anche sullo schermo, ma di fronte a questa riuscita, occorre riconoscere che teatro e cinema non sono tanto nemici, come finora si è detto, e che la critica ortodossa si dimostra un po' arretrata sui fatti, quando manifesta il suo disappunto nel definirla teatro fotografato. L'*Amleto* di Laurence Olivier viene in buon punto a chiarirci le idee. Anche a costo di dover cambiar nome al cinematografo, il che ci interessa fino a un certo punto. Ma anche a tale patto, non si può negare che *Pygmalion* è una cosa deliziosa...

La vicenda di questo studioso di fonetica, il quale riesce a provare

attraverso la rieducazione di una ragazza di strada che la personalità umana dipende sopratutto dalla voce, è un colpo rude che Shaw ha inferto alla grande società, ove Elisa riesce a passare per una autentica granduchessa. Peccato che non ho potuto gustare nell'originale il *cockney* di Elisa, che deve incidere la colonna sonora come una serie di scariche elettriche. Ho visto pure il *Cesare e Cleopatra,* ove ciò che piú mi ha colpito è la opposizione tra lo spirito inglese di compromesso e la precisione latina, per quanto Chatterton dicesse che in fondo gli inglesi sono tutti dei monumenti romani.

Mi piaceva pure, il film, per la maniera con cui Cesare, cittadino romano, equilibrato e prudente, lasciava Cleopatra, questa orientale infantile e pigra, abbandonarsi ai suoi umori: tollerando con eguale pazienza che essa prima lo deridesse, poi lo stesse a sentire, e alla fine si dimostrasse abbastanza innamorata di lui.

Quanto alla regía, non vi darà fastidio rilevare che, se gli ungheresi non sono stati i colonizzatori del cinema britannico, hanno tuttavia contribuito a renderlo adulto e libero con buoni risultati, da Alexander Korda a Toeplitz, da Eric Pommer a Gabriel Pascal, che è riuscito a convertire allo schermo il vostro grande Shaw. A voi, oggi, deve perciò dispiacere molto che l'Ungheria sia separata dalla Gran Bretagna dal sipario di ferro... Ma certamente vi sarà facile obiettare che, dopo l'avvento di sir Rank, il cinema britannico ha dimostrato di non aver bisogno di nessuno.

Cosí esso, oggi, sa portare sullo schermo anche Shakespeare, il quale, proprio per quanto dice il corifeo del prologo di *Enrico V,* può essere considerato il padre spirituale del cinema. Ricordate le ammalianti parole che sanno di vaticinio? « Perdonate gentili uditori al piatto e impotente spirito, che ha osato su questo indegno palco (il teatro) produrre un sí grande soggetto. Questo gallinaio poteva contenere i vasti campi di Francia? Potevamo ammassare su di essi tutti i caschi, che spaventarono l'aria ad Azincourt? ». Cosí, ad ogni atto, il corifeo invita gli spettatori ad immaginare e ricostruire in ispirito i luoghi che il dialogo pone, a seguire le navi e le armate, e il galoppo dei cavalli, e i vincitori fin'oltre le città. Ecco una lezione di arte del film che data dal 1598.

Certamente, vi sarà facile aggiungere ancora, gli apporti degli altri registi stranieri al cinema britannico non hanno contribuito molto al suo prestigio. Eccettuato Clair, non c'è che da elogiare due o tre cose di Czinner e *Cape Forlorn* (*Fortunale sulla scogliera*) di Dupont. Di Czinner mi piace soprattutto ricordare il film *Dreaming Lips* (*Labbra sognanti*), riedizione di un soggetto da lui girato in Germania. Poco conta, in verità, la storia abbastanza melodrammatica: e cioè il caso sufficientemente banale di una moglie, indecisa tra il marito, primo violino, e l'amante, direttore d'orchestra, con la immancabile sinfonia di Beethoven che decide a favore del direttore estroso e fatale. Ma la Bergner evitava le pieghe di questa trama abusata attraverso la sottigliezza di una interpretazione forse estremamente sofisticata, ma ricca di slancio e di accento interiore. Le transizioni di lei, da quadro a quadro, erano piene di attrazione e di significato. E Czinner adoperava, nel rendere la vicenda di questa donna bugiarda, un taglio rapido e felino, che sembrava fatto apposta per lei.

Quanto all'azione, essa si rivela, in certi momenti, come in alcune composizioni di Oscar Wilde, piú mimata e danzata che recitata. Un nostro critico, il De Benedetti, hà osservato che in questo film la Bergner dimostrava la facoltà di farsi attraversare, come una fila iridescente e trasparente, dal mutevole vapore dei sentimenti. Ecco dunque un altro miracolo degli studî inglesi, per cui uno straniero riesce a registrare questa serie di notazioni particolarmente sottili, che sembrano tratte da un romanzo di Meredith.

Sono, infine, stupíto che non esista un film comico inglese (1). Il vostro umorismo a base di non senso e di pura irrazionalità esaspera i francesi; purtuttavia Maurois non può fare a meno di darne una spiegazione, e sostiene che la civiltà britannica, fondata su una prodigiosa libertà garantita da norme inviolate, abbia fatto sorgere nei vostri umoristi il gusto di porre in luce il ridicolo di queste associazioni automatiche, dovute alla tradizione, che comandano invincibilmente atti sprovvisti di ogni ragione di essere. Meglio fare, diceva lord Balfour, una sciocchezza che è sempre stata fatta, anziché una cosa intelligente mai fatta prima.

Stento a vedere, in questi presupposti, le origini del comico cinematografico anglo-sassone, il quale pare a me fondato, piuttosto, sulla tradizione clownesca, che ha per base l'amabile follia di esseri feerici e disinteressati come solo i *clowns* sanno essere. Ma se, poi, di questo umorismo noi vogliamo considerare un modello ineguagliabile, basta far riferimento alla farsa di Piramo e Tisbe, nel *Sogno di una notte di mezz'estate.* Come va allora che di tutto ciò che voi, attraverso Sennet e Chaplin (l'indimenticabile Charlot della prima maniera) avete insegnato agli americani, non vi sia traccia nella vostra produzione? Solo potrei registrare *Okay for Sound,* un film del 1933 diretto da Marcel Varial, in cui il succedersi delle situazioni a catena, che persegue un ritmo mirabilmente sostenuto fino alla fine, è degno della scuola sennettiana.

Ma per il resto? Mi obietterete di aver dimenticato *The Robber Symphony* (*La sinfonia dei banditi*) di Francis Feher? No, non ho dimenticato questa storia deliziosa, ove la madre, il bimbo, il nonno, il cane e l'asino girano per le strade al seguito di un organo di barberia, nel cui interno è nascosto un tesoro al quale i ladri danno la caccia. Ma questa è, ancora una volta, l'opera di un ungherese, la quale lascia pensare piú a René Clair, che alla famosa tradizione del vostro umorismo.

Comunque, eccoci sul piano della fantasia. Gli spettri non potevano mancare nel cinema inglese. Io penso sempre all'uso agghiacciante che ne avrebbe fatto uno Shakespeare, regista, egli che nel teatro è stato il piú potente evocatore di queste pallide sembianze, sui bastioni della città, attraverso i cammini delle guardie, sul soglio dei cimiteri, all'incrocio dei bivi, presso le patetiche ruine e gli stagni malsani. Ma quelli che la vostra letteratura ci tramanda sono fantasmi orgogliosi e distanti, vere istituzioni di casate illustri, delle quali ciascuna annovera i propri, nel geroglifico del proprio blasone, oppure fantasmi casalinghi e familiari,

(1) In Italia sono poco conosciuti i film comici di George Formby, o la serie comica *Old Mother Riley,* basata su un'operetta popolare (n.d.r.).

che compaiono preferibilmente all'ora del tè. Quelli del vostro film appartengono a questa ultima categoria. Cosí, nel delizioso *Blithe Spirit* (*Spirito allegro*) di David Lean, basato sulla commedia di Coward, ove il protagonista è angustiato da due donne: una in carne e ossa, e l'altra in ectoplasma.

Il verde alga dei personaggi ultra terreni è stata una vera trovata del technicolor. Fra alghe e canneti dové giacere il corpo della povera Ofelia, di cui il crudele Amleto aveva già fatto naufragare lo spirito tra i gorghi della follia. In ogni caso, quello dell'alga è un colore fluviale e lacustre che ben si addice ai fantasmi. Quanto poi ai racconti di anticipazione, era giusto che voi, avendo Wells, ci deste una serie di film curiosi, tipicamente inglesi, sul genere di *The Man Who Could Work Miracles* (*Uomo dei miracoli*) ove è descritta per la regía di Lothar Mendes la storia del commesso Fotheringay che il potere sovrannaturale mette in grande imbarazzo, perché contro la buona educazione.

Ma io non posso chiudere questa mia, senza dare un pieno consenso alla vostra eletta schiera di documentaristi. Da Grierson a Watt, da Flaherty a Rotha e a Cavalcanti. Fra le facoltà dello spirito, dice Chévrillon, ce n'è una solamente che gli inglesi apprezzano, ed è quella che essi chiamano *soundness, common sense*. Appunto in molti di questi film, come in *Drifters* di Grierson o *Night Mail* di Wright, eccellono le qualità piú caratteristiche del vostro temperamento: persistenza, obiettività, assenza di eccitazioni e, perché no?, di immaginazione: cosí imperante, questa, fino a un certo momento, negli studi britannici, tanto da spingere Grierson a consigliare ai connazionali di seguire, anche nel cinema, il proprio genio positivo ed attaccarsi alla realtà. « *Common sense of camera* ». « Girate i film delle vostre officine ». Quale mirabile scoperta dopo tanti eccessi! Certo, la vostra vecchia economia liberale ha superato il suo punto morto, industriale e antiagricolo: dell'epoca, cioè, in cui i padroni, per pagare salari bassi, si auguravano che il vitto costasse poco, ed erano disposti ad accettare dallo straniero legumi e frutta, contro i manufatti dell'industria britannica. E Carol Reed, con *The Stars Look Down* (*Le stelle stanno a guardare*) vi ha invitato a riflettere sul problema umano dei minatori, indipendentemente dalle conseguenze che era facile ricavare. Quanto al problema agricolo la vostra critica ha già lodato abbastanza un film di Charles Frend *The Johanna Godden's Loves* (*Gli amori di Giovanna Godden*) per le sue riprese di allevamenti di bovini nel Kent!

Ma il vostro angolo di vista sociale rimane sempre fondato su quelle basi, piú industriali che agricole, che si riflettono a preferenza nella vostra produzione documentaria.

In ogni modo, per comporre, almeno simbolicamente, il dissidio, voi avete trovato un compromesso nella persona del vostro Arthur Rank, ex agricoltore e padrone di molini, che oggi è a capo di tutta la vostra promettente industria cinematografica. E forse avete avuto ancora una volta ragione, nell'affrontare realisticamente il problema.

Roberto Paolella

Linee e premesse di una breve storia del cinema

1. Per indagine storica ci sembra lecito intendere la ricerca di una armonica linea di sviluppo nel sistema, o complesso di fatti, che la cronaca o la memoria ci offrono in un elementare e sommario ordine di successione. Questa *linea di sviluppo,* quindi, che noi ci sforzeremo di ricavare dalle tappe essenziali della vita del cinema, non sarà l'elencazione dei perfezionamenti tecnici, succedutisi nel tempo, l'alterno avventurarsi, in astratte esercitazioni formali, di questo o quell'intellettuale del cinema, o tanto meno una somma di cifre o di dati ricavati dalle agenzie di pubblicità delle case cinematografiche; ma la ricerca, nel linguaggio delle opere, ed anche, via via, nei loro dati piú esteriori e deperibili, di un progressivo e articolato riflettersi — in essi — della storia umana vera e propria, delle passioni del tempo, delle evoluzioni o involuzioni della cultura tutta.

Una indagine condotta in questo senso ci sembra utile per due ragioni. Primo, perché son scarsi, ancora, gli studi di carattere storiografico o filmologico che mettano in luce la complessità storica dell'opera cinematografica, la sua interdipendenza con i fenomeni culturali piú generali, con la situazione politica, sociale, economica del tempo che l'ha generata. E' troppo estesa, ancora, l'abitudine della « scheda » o, direi, del « medaglione ». Secondo, perché mi sembra non sia previsto — neanche nel piano di lavoro degli studiosi piú attenti e sensibili all'istanza concretamente storiografica — un'opera che applichi o tenti di applicare questo modo di indagine in una forma sintetica, nel giro cioè di un saggio, di un sommario breve e succoso.

Non sembri immodesta l'aspirazione, e sia piuttosto interpretata come un semplice desiderio di seguire l'esempio di un grande maestro, ma non è vero forse che il De Sanctis riuscí a condensare, in alcune centinaia di pagine, una storia letteraria e civile che abbracciava ben sette secoli? Ed erano ricchi, questi sette secoli, di opere complesse, di vere e proprie « summae » della cultura, di scuole, di autori, di rivoluzioni ed involuzioni!

Non sarà possibile dunque, per lo meno, il tentativo di voler condensare, e delineare a grandi tratti, le ricche ma pur brevi vicende dell'arte cinematografica?

E' chiaro che un simile esercizio di ricerca condotto secondo i presupposti sopra accennati, potrà verificarsi soltanto nel caso che si sia d'accordo sull'artisticità del film. Sarebbe vano ed assurdo mettersi a comporre una storia di cose morte, di documenti. La suggestione a ricavare dal cinema, e dalle sue opere piú significative, una immagine

della evoluzione storico-culturale, sia pure sommaria e sintetica, di questi ultimi anni, ci viene dall'aver davanti a noi degli organismi vivi, che in modo vivo ci rifanno presenti le voci dei tempi, le passioni degli uomini, la crisi di un'umanità lacerata da contraddizioni e da conflitti interni. Se andassimo a caccia di pretesti per una ricostruzione del « costume » o delle vicende letterarie di questi ultimi cinquant'anni, potremmo allora compilare anche una storia della canzonetta o del romanzo giallo, perché è vero che anche in questi superficiali e latenti fenomeni di costume è possibile cogliere i riflessi del gusto, della cronaca, e di certe essenziali direttrici culturali di un periodo o di un'epoca.

Noi partiamo quindi da una iniziale fiducia nel cinema e nella sua autonomia artistica. Anzi, lo scopo di questa breve indagine è proprio quello di misurare via via la distanza tra la cronaca e l'arte, di segnalare la originalità o profondità di elaborazione cui gli artisti del cinema hanno sottoposto i dati offerti dal tempo e dalla società, di controllare il polso del cinema e quindi ricavarne, proprio, l'autonomia e la singolarità. Insomma, direi che, su un terreno arduo come quello del cinematografo, dove l'artisticità è ancora contesa, in Italia e fuori, da tanti intellettuali, il sistema migliore di critica, la controprova piú esatta, di una costante ed autonoma validità del nuovo mezzo d'espressione, non ci possa venire che da una ostinata ricerca dei motivi che collegano il cinema al proprio tempo, proprio perché risulti chiara, nella densità e complessità delle varie elaborazioni cinematografiche di questo o quel motivo dell'epoca, la capacità del cinema ad innalzarsi dalla cronaca alla « cultura ».

Insomma, col tentativo di sottoporre il cinema ad una controprova radicale delle sue qualità di immagine e di strumento interpretativo del proprio tempo, noi ci proponiamo anche lo scopo, apparentemente inverso e contraddittorio, ma sostanzialmente connaturato al primo, di mostrare la costante autonomia espressiva del cinema (naturalmente là dove esso giunga all'arte), la sua capacità di creazione formale e contenutistica e di partecipazione creativa al proprio tempo, al fine di contribuire a ribattere, su di un piano piú esteso, le ultime resistenze di quanti, intellettuali o meno, non vogliono vedere in esso che una precaria distrazione degli uomini, o al massimo un ritrovato tecnico di utilità pubblica.

Ci potrebbe esser fatta piuttosto un'obiezione piú grande; si potrebbe tentare di infirmare la nostra impostazione partendo da un altro angolo visuale, avanzando una critica piú sostanziale e pericolosa. E' possibile, potrebbe domandarci qualcuno, è possibile, innanzitutto, scegliere questa via di indagine, gettarsi senza riserve nelle maglie di un sistema di ricerca storiografica che si pone già esso stesso come dubbio ed incerto, voler ricavare, insomma, un parallelo tra il cinema ed il proprio tempo, quando sulla natura e i caratteri e le vicende e le linee conduttrici di questo *tempo,* e cioè gli ultimi cinquanta anni della nostra storia civile e culturale, gli stessi storici, sociologi e critici non sono d'accordo? E' lecito affrontare una indagine storicistica, per quanto riguarda un solo ramo dell'attività umana, quando ancora questo tessuto storico, che si vorrebbe prendere a base per l'indagine, è cosí denso di oscure pieghe, di ombre, di zone infuocate ed inavvicinabili? E' lecito tentare una interpre-

tazione del genere, quando il terreno di esplorazione si presenta cosí accidentato e disordinato come quello costituito dall'epoca contemporanea?

Premesso che, in generale, quando ci si accinge a scrivere qualcosa che pretenda di essere piú di un manuale o di una volgarizzazione, si corri a priori l'alea dell'arbitrio e dell'errore, e che questo nostro saggio vuol essere solo un'indicazione ed un suggerimento, ci resta da rivendicare l'ambizione modesta di indicare una strada che dovrebbe avere come ultimo scopo anche questo, di contribuire a chiarire certi complessi interrogativi del momento attuale e degli anni scorsi, a districare, in misura sia pure minima ed umile, quello oscuro intrecciarsi di motivi sociali, culturali, artistici, si sono agitate le ultime tre generazioni.

Sarebbe troppo comodo, e troppo inumano attendere che qualcuno facesse per noi, ogni dieci anni, mettiamo, una storia generale delle idee, dell'arte e della politica, per permettere poi, agli specialisti delle varie branche culturali, di ricavarne le conseguenze per il proprio settore, con una applicazione esteriore quanto fredda è inutile delle altrui scoperte.

Ci sembra chiaro, dopo le esperienze dello storicismo crociano e del materialismo dialettico, che il ricorso ai sistemi chiari ed ineccepibili delle chiavi storiche e filosofiche « passe-partout », sia da rigettarsi come essenzialmente antistorico ed illuministico. Sta ad ognuno di noi, nella misura consentitaci dalle nostre capacità individuali, di ricercare, nel concreto di questa o quella opera umana, la vicenda del tempo e dell'uomo, il costruirsi della storia. Ripercorrere, sia pure con uno sguardo sommario e sintetico, la breve storia del cinema, significa avventurarsi in quella selva di fenomeni storici culturali e sociali non perfettamente chiariti, e che vanno dal disfacimento del romanticismo agli attuali sconvolgimenti sociali e culturali, attraverso la generale crisi politica della borghesia, con le sue tappe piú memorabili: due guerre ed una rivoluzione sociale, e quei vari movimenti filosofico-artistici che si chiamano irrazionalismo, idealismo, espressionismo, futurismo, ermetismo, surrealismo, neoromanticismo, esistenzialismo, ecc. Il cinema è nato nella tempesta, è venuto alla luce in un momento di crisi assai grave per tutta l'umanità, si è fatto arditamente avanti mentre vecchie ideologie e retoriche crollavano, si è battuto tra i rigurgiti del piú vecchio e bolso dannunzianesimo e le vampate rivoluzionarie di una lotta sociale che vuol rinnovare le strutture del mondo moderno mettendone in discussione tutti i valori; si è prestato alla propagazione del falso come del vero, è stato piegato e violentato ad esperimenti letterari, come a coraggiose testimonianze visive, è rimasto comunque avvinghiato, minuto per minuto, a tutte le esperienze, a tutte le vicissitudini e a tutti i tormenti dell'uomo moderno, forse piú che non la letteratura, la musica, la pittura, forse piú che un coscienzioso libro di storia. Proviamoci a leggere, con esso, la nostra storia.

2. Lo studio delle origini del cinematografo ci sembra utile per chiarire, essenzialmente, la determinante scientifica della sua nascita, per individuare la radice tecnica e speculativa del suo iniziale diffondersi, e circoscrivere, in modo abbastanza esatto, il suo primitivo campo d'azione fra gli uomini.

Il cinema non è nato da una prepotente esigenza espressiva, ma piutto-

sto da quello spontaneo slancio verso il progresso scientifico e tecnico che animò la società moderna dallo scorcio del settecento in poi, parallelamente allo sviluppo rigoglioso ed irruente della civiltà borghese e al diffondersi delle sue ideologie: il razionalismo, il romanticismo, il positivismo.

Sono vani, naturalmente, i tentativi di ricerca che vogliano individuare un possibile terreno di esplorazione in certi irrilevanti interessi dell'uomo classico o addirittura preistorico per un'arte « di movimento ». E' chiaro che in ogni opera d'arte sussiste, piú o meno estrinsecato, un elemento « dinamico » che potrà essere anche prevalente, in certi momenti, attraverso particolari armonie e ritmi. Ma derivare, da questa considerazione, l'esistenza di un'esigenza o d'un istinto cinematografico « a priori », nell'età preromantica e prescientifica, ci sembra ipotesi azzardata, tale da creare, presso altri intellettuali, giustificate diffidenze nei riguardi degli studi filmologici. Un certo storicismo ed una tal quale dialettica possono divertirsi, per es., a ritrovare fra le vicende degli assiro-babilonesi le traccie apriori della futura rivoluzione francese, o farneticare di corsi e ricorsi pescando analogie superficiali tra due periodi storici distanti mille anni tra di loro, ma non sarà seguendo questa strada che si potrà fare della vera storia, e non sarà seguendo questa strada che si potrà far luce sulle origini del cinema. Il cinema, sia come mezzo tecnico, sia come arte, non poteva non nascere che negli anni in cui è effettivamente nato. Se, per assurdo, gli uomini si fossero trovato a disposizione, qualche decennio, o addirittura un secolo prima, un apparecchio cinematografico, probabilmente ne avrebbero fatto un uso limitato, o comunque non lo avrebbero sentito ed assimilato come strumento atto a permettere una espressione artistica. Del resto, già prima della invenzione dei Lumière si erano costruiti apparecchi per proiezioni fisse o cinetoscopi di vario genere. Ma non era certamente uno stimolo di natura artistica, quello che spingeva gli sperimentatori e poi gli stessi Lumière ad ideare via via meccanismi sempre piú perfezionati e tali da consentire all'uomo una riproduzione dinamica della realtà.

Come vedremo poi, e come è stato ampiamente testimoniato dal Sadoul nella sua *Storia del cinema,* le prime discussioni e le prime contese intorno alla cinematografia si svolsero riguardo ai brevetti ed ai sistemi di proiezione di questa o quella casa, indipendentemente dai *contenuti.*

Perché gli uomini, perché gli artisti potessero intuire nel cinema una possibilità di espressione poetica, perché potessero vedere nel movimento della pellicola le future possibilità di montaggio, di ritmo, e insomma di trasfigurazione spaziale e temporale della realtà, non era sufficiente la disponibilità meccanica che essi avevano, di un mezzo adatto a piegarsi a quei fini, bensí tutta una maturità tecnico-spirituale, una sensibilità nuova, un allenamento ed una predisposizione per il senso del movimento, un interesse per il fatto visivo che l'intellettuale, o artigiano, o uomo di gusto, o artista dell'età romantica o preromantica, ancora non aveva e non poteva avere, per una serie di ragioni storiche, sociali e culturali che qui si possono solo rapidamente accennare.

Se noi seguiamo l'ideale parabola compiuta dal Rinascimento in poi, dalla scienza, dalla filosofia, dall'arte, dalle dottrine economiche e po-

litiche, ci risulterà chiaro, in tutti questi campi, lo sforzo realizzato dall'uomo per togliere, tra sé e la realtà, tutti gli schermi metafisici, tutte le soprastrutture ideologiche e platoniche che ne lo tenevano lontano, estraneo, o addirittura nemico. Dal Rinascimento in poi, l'uomo è protagonista di una lotta gigantesca contro i residui medioevali, impegnato, in ogni branca della sua attività, alla conquista del mondo terreno, alla conoscenza e al dominio del suo regno naturale. Sotto la spinta irruente di una borghesia battagliera, armata, via via, di secolo in secolo, di armi economiche e politiche, sempre piú spietate e realistiche, di concezioni religiose e filosofiche sempre piú audaci e spregiudicate, il mondo si trasforma, muta i propri confini, si capovolge nelle sue leggi che parevano eterne. Le nuove scoperte geografiche, le intuizioni di Copernico e di Galilei, la spinta della Riforma, l'illuminismo e infine la Rivoluzione francese, la filosofia kantiana, il romanticismo, come un seguito di esplosioni erompenti da una marcia vigorosa che pareva via via crescere su sé stessa, diradavano intorno all'uomo le nebbie della trascendenza e ne facevano il conoscitore delle leggi naturali ed umane, l'esploratore di un universo sdivinizzato e acquisibile all'esperienza.

Di questo processo l'artista era il testimone e il protagonista, al tempo stesso, e vi indagava e combatteva con il suo studio delle prospettive terrene, con la sua nuova scienza delle luci e delle forme, nelle arti figurative, con il suo interesse sempre piú accorato per le vicende di ognuno, per il destino individuale, per le passioni delle creature umane, in letteratura. L'uomo veniva vieppiú studiato nelle sue affezioni piú caratteristiche, atteggiato nelle forme e nelle dimensioni sempre piú naturali e giornaliere, calato in uno spazio, in un ambiente, in una natura che si facevano di secolo in secolo piú riconoscibili e terreni, piú mossi e disposti secondo le linee suggerite dai movimenti interni, dalle commozioni, dagli stati d'animo dell'artista e delle figure umane, che dettati da un disegno ideologico metafisico e classicheggiante.

Con il romanticismo e poi con i movimenti che direttamente ne derivano: il naturalismo, il verismo, il positivismo, l'intellettuale, porta a fondo la sacrosanta opera di demolizione dei vecchi miti condotta nel campo sociale dai rivoluzionari e mentre i falsi idoli vacillano, la ricerca, lo studio della vita, del reale e delle sue forme, diventa un apostolato, una missione, una battaglia in nome dell'umanità. I sogni, i rimpianti, le nebulosità del primo romanticismo non fanno che esasperare, e rendere semmai piú dolorosa, la crisi dell'uomo moderno, non contribuiscono che ad accelerarne il processo, a violentarne le soluzioni. La coscienza del crollo irreparabile di assoluti e di verità eterne, piomba il borghese romantico nello *spleen,* nell'amarezza, nella disperazione, ma lo avvince, sia pure con il fascino del male e del peccato ad una realtà sempre piú fangosa, terrena e prosaica; lo induce ad un'analisi via via piú accesa e spietata del reale, unico suo rifugio e consolazione, oramai. Il dubbio, lo scetticismo, l'angoscia di una esistenza di cui si assapora il senso piú intimo e misterioso, ma di cui man mano non si comprendono piú i termini e le ragioni, si protendono come un'ala oscura sulle giornate affannose dei Flaubert, degli Stendhal, dei Dostoevskij, dei Poe, dei Melville.

Ma intanto la vita di ogni giorno, l'ora, la cronaca, il ricordo con i loro simboli e le loro crudezze, conquistano la pagina dello scrittore, si illuminano, si chiarificano per virtú dell'interesse e dell'amore che l'uomo vi porta. Il mondo terreno resta come campo di battaglia, il fondamento della civiltà futura.

Le vibrazioni instabili dell'animo umano, gli umori passeggeri e palpabili della natura, il ritmo del discorso interiore, le dimensioni irreali della memoria, il colorito, le voci delle case e dei paesi, delle strade, delle stanze, dei crepuscoli, il senso pregnante e aggressivo di certe plaghe esotiche gonfie di soprasensi e di misteri tutti terreni, ecco le regioni nelle quali romantici e naturalisti, in una apparente discordanza di umori, si avventurano e lavorano. E i pittori scompongono, ora, la luce e la ricreano, penetrandone il mistero con la magía dell'impressionismo, si avventano sulle cose e sugli uomini con occhi avidi di scoperta e sprezzanti di convenzione, e tagliano ed illuminano con una coscienza e premeditazione ostinate, fino a sformare lo stesso linguaggio appena creato, per aprirgli nuovi sbocchi verso quelle che saranno le strade impervie e avventurose dell'espressionismo e del cubismo.

E man mano che gli occhi dell'artista e dello scienziato si fanno dappresso a quella vita ricercata e studiata con tanta esasperazione e varietà di tecniche, ecco che questa vita si rivela, via via, piú inafferrabile ed incomunicabile, e si ripone come « assoluto » in nuove definizioni: diventa « istinto » o « flusso vitale », « subcosciente » o « esistenza » o « pensiero ».

Bergson e poi Freud, Joyce, Proust, Kafka; e infine gli esistenzialisti, sono i protagonisti dell'ultima tappa del romanticismo, gli esecutori testamentari della borghesia in crisi. Ecco infatti la prima guerra mondiale, la rivoluzione russa, le soluzioni di forza della borghesia e i suoi tentativi di ritorno al passato, la sua incapacità a dominare compiutamente un mondo in cui le forze, da essa stessa messe in moto, irrompono anarchicamente. Con la crisi delle classi dirigenti, depositarie della cultura, si palesa, in tutta la sua irreparabilità, la crisi dei linguaggi nelle arti.

E' in questi anni che comincia a manifestarsi il cinema come forma d'arte. Lungo il filo di questa parabola che ha condotto l'artista ad un contatto cosí diretto e bruciante della realtà, si spicca un nuovo ramo, si articola, per l'uomo, uno strumento nuovo, sensibile e fedele, che gli permetterà seguire ancora piú dappresso lo spettacolo irrequieto della sua vita quotidiana e terrena, di coglierne aspetti, têmpi, misure, ombre e dimensioni ancora inesplorate e nascoste.

A questo punto della storia dell'uomo, non c'è dubbio che la nascita del cinema è *necessaria* e *spiegabile*. Esso corrisponde *al grado di rapporti che intercorrono tra gli individui e la realtà*.

Non è innaturale che l'occhio dell'uomo si serva di questo nuovo strumento per osservare la realtà, per analizzarla, sezionarla, umanizzarla. Nella confusione delle lingue che si determina durante la crisi del romanticismo il cinema si manifesta come un fenomeno, nel quale confluiranno, in un primo tempo, le ambizioni, gli equivoci, le avventure di una generazione disorientata di intellettuali e di una nuova classe di speculatori. Ma poi, man mano, nell'esercizio stesso della sua prima ele-

mentare tecnica, si chiariranno certe leggi, si faranno luce certe nascoste potenzialità, e l'artista si farà largo nella disordinata selva di impedimenti meccanici, per affermare, proprio in forza di certi limiti del cinema, le prime intuizioni di poesia, il cinema diventerà uno strumento di liberazione dell'uomo, una singolare rivincita su quel mondo soffocante della tecnica e della macchina che voleva soffocarlo, una conferma sul suo agire dialettico. Col cinema elevato a strumento d'arte l'uomo confermerà la possibilità di umanizzazione di tutto quell'universo di cose materiali prodotte dall'uomo stesso nel breve spazio di un secolo entusiasta, creatore e succube delle proprie creazioni.

Coloro che, in ultima istanza, vorrebbero negare l'artisticità del film adducendo a pretesto il fatto che non può divenire mezzo d'arte uno strumento tecnico nato tanti secoli dopo la nascita delle altre tecniche e delle altre arti, peccano della piú grave incomprensione verso l'agire dialettico dell'uomo, il suo rinnovarsi, nelle concezioni, nei giudizi, nei costumi, di secolo in secolo, la sua continua faticosa opera di conoscenza, di addomesticamento delle forze oggettive della natura, delle cose, infine, che, per esser prodotte dalla sua opera umana, vengono a porsi nondimeno in una posizione di naturale trascendenza ed estraneità. Credere che il regno delle arti, questo regno profondamente umano, possa e debba rimanere in eterno circoscritto e regolato secondo leggi e postulati immutabili da chissà chi emanati e voluti, significa ridurre l'uomo e il suo universo ad un triste cimitero di entità immobili e incomunicabili.

Il riconoscimento di questo naturale nascere e derivare, del cinema, da certe esigenze culturali e tecniche implicite nell'evoluzione dell'ultimo secolo, l'aver individuato la *necessità* di una nascita del cinema, insomma, come eredità dello slancio realistico dell'uomo moderno e del movimento romantico naturalista, oltre a situare esattamente nel tempo il primo verificarsi di una esigenza cinematografica nell'uomo, ed a legittimare la possibilità di vita di una nuova arte, ci porta direttamente alla chiarificazione di un terzo problema.

In conseguenza di una impostazione generalmente adialettica della storiografia, continua a propagarsi ed a diffondersi, intorno agli stessi problemi estetici della nuova arte, una confusione di idee, ed una serie di equivoci, che non verranno chiariti finché quella impostazione iniziale adialettica non sarà stata radicalmente eliminata, nelle sue radici, ed in tutte le sue successive ramificazioni. Il piú importante degli equivoci che fioriscono in un momento successivo della discussione, il terzo problema da prendere in esame, è quello dei rapporti con le altre arti.

Mentre molti intellettuali, indifferenti al fatto cinematografico e lontani da una moderna sensibilità, riducono una eventuale, quanto rara ed improbabile, nobiltà del cinema, alle sue occasionali parentele con questa o quell'opera letteraria, o al contributo caritatevole di qualche scrittore nella stesura del copione o del dialogo, oppure ad una certa affinità di gusto, nella fotografia, con certi climi e certe luci di una scuola pittorica, oppure alla possibilità esclusivamente meccanica di « fissazione » della recitazione di un grande attore, oppure, ancora, da un casuale incontro, sul piano della realizzazione cinematografica, di un testo musicale

e un testo letterario, con una nobiltà fotografica ed una recitazione di scuola miracolosamente affini e rispondenti le une e le altre, per virtú di chissà quale magía, mentre certi intellettuali, dicevamo, vogliono negare un linguaggio espressivo al cinematografo, altri, cadendo, in buona fede, in un eccesso opposto, tendono ad identificare nel cinema una altrettanto assurda superiorità sulle altre arti, o ad attribuirgli virtú e responsabilità che non gli competono. Parlano, ad esempio, di un'influenza del cinema sulla letteratura e le arti in genere. A parte le comprensibili e reciproche influenze che giuocano nel rapporto piú esteso, generale, delle arti, questo parlare, che si fa, specialmente a proposito di certi scrittori americani contemporanei, di stile cinematografico, di ritmo cinematografico, rischia di generare dei pregiudizi e delle nuove diffidenze verso il cinema, che finisce per esser visto come un Moloch ingoiatore di individualità, livellatore, parente povero e corruttore delle belle lettere.

Non si pensa che, se certi scrittori scrivono in un certo modo, è proprio perché il naturale processo realistico ed espressionista vissuto dalla letteratura, li conduce a scrivere in quel « certo modo ». La stessa esistenza della grafia propriamente cinematografica si giustifica, nell'ambito della cultura contemporanea, come un'altra, parallela derivazione (sia pure trasposta su di un altro piano e rivissuta in un'altra tecnica, che semmai la esalta e la mette particolarmente in rilievo) di tutto quel complesso di esperienze culturali e tecniche realistiche, neoromantiche ed espressionistiche, sopra indicate.

Insomma l'arte cinematografica, sia pure godendo di un « favore di moda » eccezionale e di una potenza espressiva soverchiante, è sorella della letteratura e delle altre arti, e divide con esse, dal momento in cui è nata come arte, le comuni eredità culturali e le stesse crisi.

3. Per lunghi anni il cinema visse un periodo di incubazione. Le immagini, le fantasie, i sogni degli uomini si depositarono, senza subire alcuna elaborazione, sulla gelatina sensibile della pellicola. Fu visto ed interpretato come uno strumento curioso e sorprendente, capace di captare la realtà, di fotografarla nel suo movimento e di riprodurne gli aspetti piú fuggevoli, divertendo, interessando, informando. I fratelli Lumière presentarono il loro apparecchio proiettando un pezzo di vita: *La Sortie des ouvriers de l'Usine Lumière*. Edison, per il suo Vitascope, inviò in giro per il mondo operatori che riprendessero scene di attualità o comunque visioni di paesaggi. Il cinema divenne presto giornalismo, libello, arma di propaganda: gli americani furono i primi ad intuirne la grande efficacia in questo campo, realizzando, poche ore dopo lo scoppio della guerra fra gli Stati Uniti e la Spagna, un film intitolato *Abbasso la Spagna!*

Attori del varietà, acrobati, giocolieri, furono invitati dai vari realizzatori di film a posare e ad esibirsi. Queste pellicole venivano poi distribuite in provincia, od in regioni lontane, ed in questo modo il raggio d'azione dello spettacolo si allargava, diveniva fenomeno popolare...

La lotta fra i vari brevetti si complicava e si inaspriva. Spettacoli venivano improvvisamente sospesi, non per questioni di diritti d'autore, o comunque per divergenze sul contenuto di questa o quella pellicola, ma per ragioni tecniche riguardanti la costruzione dei vari apparecchi.

Eppure in questa sua iniziale fase di vita ancora « passiva », il cinema già tradiva, nei contenuti, la sua appartenenza a questa o a quella nazione, la sua derivazione spontanea ed immediata o letteraria ed intellettualistica. Benché umiliato a puro mezzo di riproduzione meccanica, a succedaneo e subalterno del teatro e del varietà, già si colorava e si articolava in una varietà di soggetti e di intendimenti che lo facevano figlio di questa o quella tradizione e cultura.

L'albero del cinema cresceva, in questo periodo ancestrale, e si ramificava. L'ossatura si costruiva e si moltiplicava secondo il doppio disegno dell'organizzazione industriale e dell'« invenzione » artistica. In Russia fu immediatamente un privilegio dello zar, mentre in America si diffondevano i Nickel-Odeons, dove con poco si poteva assistere al miracolo.

Non crediamo di far violenza ai dati offerti dagli storici piú scrupolosi, Sadoul e Pasinetti ad esempio, e di interpretare arbitrariamente i rari testi visti di persona, se ci azzardassimo ad affermare che fin dai primi anni la strada del cinema si biforca in due tendenze essenziali (entro le quali poi si manifesterà la varietà piú ampia delle scuole nazionali) e cioè una tendenza americana ed una tendenza europea. Se trascuriamo, infatti, i primissimi metri di pellicola impiegati, al di qua e al di là dell'Atlantico, a riprendere immagini capaci essenzialmente di ingenerare una sorpresa, uno *choc* nello spettatore, se risaliamo appena ai primi nomi di realizzatori, di pionieri non diciamo ancora dell'arte, ma comunque dello spettacolo cinematografico, ci imbattiamo immediatamente, da una parte, e cioè in America, nel nome di Edwin S. Porter, e dall'altra, e cioè in Francia (nazione, che nei primissimi anni dettò per l'Europa un orientamento) in quello di Georges Méliès.

Edwin S. Porter realizza in America, nel 1903 *The Great Train Robbery,* un breve film che racconta le gesta di alcuni banditi, evasi dal carcere, che assalgono un treno per saccheggiarlo. Il film, della lunghezza di duecentocinquanta metri, appare decisivo per quelle che poi furono le ambizioni e le intuizioni del film americano piú autentico, il film western, il dramma degli uomini dalle passioni e dai sentimenti elementari.

Georges Méliès inizia invece in Francia, nel 1896, la sua produzione di film « a trucco » (il piú famoso resterà poi *Le Voyage dans la Lune,* del 1902) nei quali l'effetto viene principalmente ricavato dalla costruzione di scene appositamente dipinte e di modellini, nell'utilizzazione ragionata di tutti quegli espedienti meccanici che possono fare del cinema un'arte magica e suggestiva, e che poi ritroveremo raffinati in elaborazioni superiori e complesse, nella stessa scuola di avanguardia francese.

E' indubbio che si possono scoprire in Méliès i germi di tutta una futura corrente cinematografica, quella corrente che, dal *Film d'Art,* all'espressionismo del *Caligari,* dal teatro fotografico a certe esteriori esperienze di avanguardia, ci darà un cinema « costruito » ed intellettualistico.

Allora, in Méliès, queste responsabilità non erano certamente chiare; ma la sua opera costituí pur sempre un fatto positivo, una scoperta.

Carlo Lizzani

Del film tedesco o il gusto del turbamento

Si dice che qualcuno, in Germania abbia proposto di « epurare » le fiabe dei fratelli Grimm perché, per certo loro spirito spietato, dovevano essere considerate responsabili del nazismo. Esse, si affermava, avevano esercitato tutta la loro influenza sulla gioventú tedesca delle ultime generazioni.

Il problema era mal posto: non le fiabe dei Grimm, ma tutto il sistema educativo tedesco, la mentalità e l'ambiente, la società e la famiglia tedesca dovevano essere accusate e corrette, perché era tutto ciò che aveva permesso una cultura, una pedagogia, una letteratura, un teatro, e anche un film, che potevano ben dirsi, nel loro assieme, responsabili del nazismo.

« Chi educa le nazioni e i tempi? » si domanda Jean Paul Richter in *Levana.* E risponde: « Le nazioni e i tempi ». Tanto la nazione tedesca, che i tempi che essa stessa aveva prodotto, non solo non vietarono, ma anzi favorirono quel gusto del turbamento, quel piacere dello spaventoso, cosí presenti nel mondo culturale e nel complesso pedagogico della Germania, e che portano direttamente alla crudeltà.

Leggiamo una testimonianza, abbastanza recente, di Stefan Zweig dal *Mondo di ieri:* « Lo stupido metodo pedagogico dell'intimidazione veniva usato, ai miei tempi, fin dalla prima fanciullezza. Domestiche e madri sciocche spaventavano bambini di quattro o cinque anni con la minaccia di farli portar via dalle guardie se non smettevano di fare i cattivi ». E un'altra, piú lontana, di Goethe su *Poesia e verità:* « Per disgrazia vigeva la massima pedagogica di togliere per tempo ai bimbi ogni paura davanti al misterioso e all'invisibile e di abituarli allo spaventoso ».

Le *Märchen* che questi bimbi leggevano erano spesso di uno « spavento » riconoscibile anche dai grandi, ne fossero autori i Grimm, Von Arnim, o Hauff. E, volendo uscire dai nomi meglio deputati, per prendere in mano anonimi quaderni, album, abbecedari, questo spirito conturbante v'era ancor piú crudamente esemplificato. In una novella per immagini si vedeva un monello che commetteva un piccolo furto: la punizione era il taglio delle dita colpevoli. Le gocce di sangue cadevano crudelmente dalla mano mutilata.

Quelle ferite potevano stare accanto agli occhi accecati delle sorelle della Cenerentola dei Grimm, e agli storpi, ai mutilati di guerra, alle vecchie sciancate di Eric Von Stroheim, allo *Hinkemann* di Toller (questo autore di un « campionario di orrori » come lo definisce Spaini) e anche accanto alle *Mani dell'altro,* un film di Robert Wiene in cui a un pianista vengono applicate *altre mani.*

Dal « dott. Faust » di Goethe al « dottor Cipolla » di Thomas Mann

(in *Mario e il mago)* il teatro e la letteratura tedesca si popolarono di magíe, di esseri demoniaci e crudeli, atti a turbare, non di rado, tutto il pubblico in genere, e non quello dei fanciulli soltanto. Il cinema, poi, nel quale risiede ormai la maggior forza di suggestione, il potere dell'influenza maggiore, sul pubblico, fu in Germania tutta una scuola alla contemplazione e anche al godimento dell'orrido.

Non è da considerarsi fortuito che il paese dello spaventoso (basta pensare al diavolo di Lutero, e sono tanto l'uno, il diavolo, che l'altro, Lutero, « figure tedeschissime », lo attesta anche Thomas Mann in *Moniti all'Europa),* il paese in cui si producevano con sadica continuità film di pazzi, di maghi, di criminali, di mostri (dal *Dottor Calligari* al *Dottor Mabuse,* da *Nosferatu* a *M (Mörder,* da *Satanas* a *Mister Wu),* nei quali si ravvisa anche quell'« elemento buffonesco-spettrale, misteriosamente sinistro e demoníaco » che il Mann riconosce in tutti gli autori tedeschi, sia stato poi anche il paese di Dachau, di Buchenwald, di Mathausen. Quella tradizione cinematografica, consolídatasi al tempo dello sfacelo del dopoguerra tedesco della prima conflagrazione mondiale — pur avendo le radici nei primi film di Paul Wegener e Galeen *(Lo studente di Praga* e *Golem,* che risalgono al 1912 e 1914) — non si deve intendere genericamente per anarchica ed ebraica, come avrebbero voluto farla apparire i nazisti, ma nient'altro che tedesca, frutto di una educazione che già Goethe aveva condannato. La quale, nonostante l'azione moralizzatrice e purificatrice — cosiddette — della dittatura hitleriana, riprese i motivi a sé connaturati anche nel film nazionalsocialista, che non perse per nulla l'ereditaria crudeltà, anzi l'aggravò con l'apparenza di qualche causa giusta da sostenere e da difendere. Il caso del film *Io accuso* è tipico. « Moralmente — si legge in una cronaca da Berlino del 1942 attorno a questo film, che lasciò una grande impressione — esso potrebbe comportare tanto le apologie dei seguaci di Rosemberg quanto le scomuniche dei Vescovi cattolici. Propone la tesi del diritto di sacrificare l'infermo inguaribile alla specie, e al suo stesso inutile dolore. Ma non esistono inguaribili, ha detto un prelato; Dio soltanto conosce i termini della nostra esistenza. Qualunque presunzione nostra in proposito è una bestemmia, qualunque intervento un assassinio. Ammesso il nefando principio, chi fermerebbe piú il sacrificatore nel suo arbitrio? Dopo gli inguaribili verrebbero i pazzi. E dopo i pazzi, i criminali; dopo i criminali, i deficienti, o magari soltanto *gli sgraditi* » *(Bianco e Nero,* Anno V, n. 12, 1941). La proposizione della fantasia divenne realtà nei campi di punizione e nelle camere a gas, l'arrogazione teorica disumana divenne pratica scellerata. Il film non ardí risolvere il quesito, accontentandosi di proporlo. Ma turbare le coscienze era già tentarne la corruzione.

Il gusto dello spaventoso fu anche cronaca del turbamento. Nel film muto *La strada,* una piccina sperduta all'angolo di una grande arteria notturna, dove le auto s'incrociavano, esprimeva tutto lo sgomento che può presentare agli inesperti l'incombenza della vita. E il protagonista del film, che voleva ribellarsi alla comune maniera di stare al mondo, cercare nuovi motivi nell'evasione, ma uscendo dal conosciuto cammino rischiava di essere travolto, componeva un espressivo ritratto di rivolta borghese impotente. La fuga avveniva mentre una donna ignara, in cucina, preparava la

cena. Nel film *Il suo bambino* era ancora la storia di un bimbo tedesco sperduto nella grande città.

I film di Eric Von Stroheim, prodotti in America, ma profondamente tedeschi *(Femmine folli, Sinfonia nuziale, La vedova allegra, Greed)*, esprimevano con maggiore intensità questa società che progressivamente si smarriva e, ancor peggio, si ammalava: dove i caratteri della violenza (il macellaio di *Sinfonia nuziale)*, di perversione e corruzione (le donne di *Femmine folli)*, di crudeltà (la maschera di Niki: Von Stroheim) erano facilmente riconoscibili.

Amanti folli ne ritraeva, con una disposizione d'animo differente, un consimile aspetto, indicando elementi, comuni al teatro e al cinema, di una profonda crisi che era anche psicologica e sessuale.

In *Varieté*, che è con *Fortunale sulla scogliera* la piú forte opera di Dupont, come anche in *Nju* e in *Ombre ammonitrici* (*Schatten*), il terzetto « marito, moglie e amante » dava vita a drammi che esplodevano con impeto. Le prostitute e il cammino verso la prostituzione venivano presentati con crudezza in film come il *Diario di una donna perduta*. La psicologia femminile in funzione del sesso era studiata ne *La colpa di Jeanne Ney*, in *Eva in pigiama*, nello stesso *Atlantide*, ed in infiniti altri film. Le assurdità di questa psicologia erano offerte anche da film di minore impegno come *Si parla di Clara*, dove una ragazza decide di sposare un uomo di cui ha visto la foto in un giornale. Le contraddizioni e i perturbamenti dell'animo della donna emergevano ancora meglio in *Crisi*. In questo film di Pabst la protagonista, che è senza figli, è la moglie di un avvocato. Ama il marito il quale, tuttavia, è occupato completamente dal suo lavoro. La donna, nella sua solitudine, è presa da un periodo di inquietudine spirituale e sessuale. Vuole un uomo e va a cercarlo in un locale notturno, dove un amico di casa l'accompagna. Qui ritrova un pugilatore che l'ha già corteggiata altre volte. Egli la guarda intensamente, fino all'esasperazione. Ma la moglie dell'avvocato (impersonata da Brigitte Helm) vede passare a un tratto una vecchia compagna, agghindata e sciupata come una donna di strada. Sconcertata essa fugge, trova a casa il marito steso su una poltrona come morto. Una tendina si muove leggermente al soffio del vento. Essa chiama con apprensione, l'avvocato si muove: e la moglie, che ha corso cosí gravi pericoli, ora è presa da una gioia convulsa.

In *Segreto ardente* siamo in una stazione climatica. Il marito è assente, la moglie ha una relazione con un amico. Il figlio, un bambino, capisce e disperato fugge dal padre in città; ma tiene per sé, con dolore, il segreto. La madre, allorché lo raggiunge, respira: sa d'essere salva.

Questi stati d'animo, che attraverso il sesso divenivano patologici, si ripercuotevano anche nella gioventú. In *Otto ragazze in barca* alcune fanciulle sono sottratte a ogni rapporto con gli uomini. Ma le relazioni si stabiliscono ugualmente, tanto che Christel si accorge di essere sul punto di diventare madre. Lo confessa al suo compagno, il quale rimane cosí incerto davanti alla notizia che la giovinetta ne resta sconvolta, e si fà bocciare agli esami. Dopo tanta angoscia, tuttavia, un lieto fine: il matrimonio. In *Giovinezza* il rapporto si stabilisce fra una ragazza e un compagno di stu-

dio. Ma un insegnante si pone fra essi, e il contrasto fra studente e professore esplode:

Questi soggetti, indagati spesso con penetrazione psicologica e talento artistico, denunciano, tuttavia, una inquietudine morale così insistita, così intensa, che non si può pensare all'assenza nella realtà degli elementi ad essi corrispondenti.

Passando dai drammi alle commedie cinematografiche, lo stesso spirito resta: e il pigiama che la cameriera piega furbescamente nel finale in *Otto ragazze in barca,* alludendo alle nozze, ha lo stesso valore di quel letto del film *Io di giorno e tu di notte,* dove dormono a turno un giovane e una donna, i quali finiscono per sposarsi. Quest'ultimo film, che appartiene al genere operettistico iniziato in Germania con *La segretaria privata,* e trasferitosi anche in Italia, è l'unico tipo di film che la Germania può sostituire a quello, cosiddetto, « malato ». Eppure in molti casi restava esso stesso, per vie non riconoscibili a prima vista, malato: e proprio per piccole morbosità borghesi che pimentavano tali pellicole, destinate a divertire e a stuzzicare.

Scandalo al villaggio, ad esempio, vuol rispecchiare la vita « sana » di un villaggio tedesco. Ma l'*humour,* come il pigiama e come il letto cui abbiamo accennato, è dato da una tinozza. Tutti gli uomini del villaggio si danno appuntamento dietro un « buco » dove è possibile vedere la moglie del borgomastro che fà il bagno. Eccitazioni da nulla, eppure proprio quelle di un popolo che pare somigliare a un ragazzo male educato e inesperto, il quale, tenuto ad arte all'oscuro di certi problemi, finisce col trovar gusto a scoprirli da sé, per caderne anche vittima.

Il destino di questa gioventú, cresciuta con rigidezza, provvista di cultura tecnica ma non umana, eccitata da una stessa educazione proibitiva alle esasperazioni del sesso, e basterebbe ricordare per tutti *Risveglio di primavera* di Wedekind, è quello degli studenti, e dell'educatore, del film *L'angelo azzurro.* Esso, se si vuole, esprime tutto il destino interno di questa Germania di Weimar, vittima della guerra perduta e dello sfacelo in patria, abituata alla disciplina e incapace di far uso della libertà. Lo dice anche Goethe che un tedesco non sa comportarsi, nel disordine, e preferisce alla indisciplina l'ingiustizia. Ma in un ordine come quello della scuola del professor Unrat, dove i discepoli sono trattati come sudditi non tenuti ad altro che ad obbedire, è come se, in realtà, agire non fosse che un atto della volontà altrui.

Unrat ha dei discepoli che, dopo aver appreso fredde date e nomi, sanno che a scuola non v'è piú nulla di essenziale da apprendere. Soltanto la città — magari coi suoi segreti e coi suoi bassifondi — può insegnare qualcosa ai giovani ignari, che finiscono per baloccarsi con qualunque cosa che sappia di proibito, per esempio la foto di una bella donna. Forse è per questo che, seduti ai banchi di scuola, soffiano sul gonnellino di piume attaccato al ritratto della ballerina Lola-Lola, per contemplarne le gambe. Fuori di scuola, fanno uso della loro libertà e vanno nei caffè e nei varietés, fino a rivelare all'insegnante la canzonettista. Unrat, una volta davanti a Lola-Lola, cede ai suoi vezzi tanto da proporle di sposarla, per non trovare

però, in questa unione, che il proprio degradamento umano, diventando un pagliaccio che fà « chicchiricchí » per guadagnarsi il pane.

Chantecler, questo è il nome che assume il pagliaccio, è il simbolo di una educazione sbagliata, tutta d'un pezzo, priva di quello che Pirandello chiamava il *sentimento del contrario:* l'umorismo, e quindi la comprensione, il gusto, la tolleranza e anche il compatimento della propria vita. Una educazione compressa, errata e sconfitta, che cade nelle braccia di una ballerina, e ciecamente vi si perde per inesperienza della vita, per mancanza di contatto con l'umano.

Con ciò non dedurremo che il popolo tedesco abbia dimostrato, nel cinema, e nelle altre espressioni artistiche in genere, di essere in tutto ammalato, accecato e inguaribile; che non fosse possibile la sua salvezza, che non avesse in sé i germi del bene, che godesse della contemplazione dello spaventoso e dell'orrido, e vi riconoscesse il suo destino. Ogni popolo, come ogni uomo, contiene in sé tutto il bene e tutto il male possibili. Ma ogni popolo, come ogni uomo, risente dell'educazione che gli viene imposta, i suoi istinti ne vengono per molto influenzati. I tedeschi, negli ultimi venti anni, subirono due educazioni, uguali e contrarie, entrambe violente e volte all'errore: una, in cui prevaleva uno spirito libero, eppure non di rado corruttore, l'altra nella quale il vinto militarismo, in nome della libertà e della rivincita, riprendeva il sopravvento e portava ancora alla guerra. (« Il bismarkismo è il male mortale del popolo tedesco » è stato affermato da Lagarde). L'una fu apparentemente stroncata dal nazismo, poiché un paese forte non deve contemplarsi in uno specchio di debolezze. « Non siete un buon tedesco perché piangete », diceva Goering a una « camicia bruna » che lo pregava con le lacrime agli occhi (riportato dai fratelli Tharaud). L'altra, di facile presa sui tedeschi, per la tradizione militaristica prussiana, e aggravata da una propaganda di grande coreografia, d'effetto sicuro in un popolo cosí facile a farsi accecare.

Gregorio Ziemer, nella sua inchiesta sulla scuola tedesca, l'ha chiamata *Educazione alla morte*. La dottrina di Rust aveva trasformato anche i piú piccoli fra gli allievi in soldati del Führer. « Nelle scuole naziste non c'é posto per i deboli » dicevano gli educatori. Il maestro era considerato il « ferreo inoculatore di disciplina che non insegna, ma comanda, e i suoi ordini, ove necessario, venivano imposti con la forza ». Lo scopo dell'educazione non era la cultura, né la libertà intellettuale, né l'emancipazione dello spirito: ma l'« educazione era l'allenamento per una vita dinamica di potenza ».

La vita, con Hitler, aveva preso una concezione tutta nuova: al pudore delle generazioni precedenti, o meglio, alla ignoranza dei problemi della vita — alternata, come abbiamo visto, con severi divieti e feconda di risultati negativi e di pericoli — si sostituí una concezione non libera, anch'essa — anzi eccessivamente pianificata — ma fortemente contrastante. Col nazismo non c'era che da mostrarsi sani, forti, entusiasti, disciplinati come soldati, di razza pura. Per i sangui impuri (e bastava un film come l'*Ebreo Süss* per condannare tutte le famiglie ebraiche) c'erano i campi di concentramento. Le mamme dovevano essere in grado di mettere al mondo molti figli sani, pena la sterilizzazione. E se Ziemer chiedeva angosciato:

« ma chi può giudicare quando una donna può essere sterilizzata? », « abbiamo dei tribunali » gli si rispondeva, « tutto si compie per via legale ».

Le case di piacere, per una lotta ufficiale contro la corruzione, che purtuttavia era penetrata nelle coscienze, erano state abolite. Le S.S., nondimeno, potevano essere accolte, in speciali case, da ragazze che volevano regalare figli alla patria. Nascevano cosí i « figli di stato », su cui i genitori non avevano alcuna responsabilità, perchè appartenevano alla Germania. Essi sarebbero cresciuti come voleva Hitler, con una concezione della vita che non ammetteva che la forza, spingendo lo spirito di fedeltà allo stato fino al sacrificio totale, senza escludere la crudeltà perversa, in una sorta di nihilismo paraslavo.

La vita spirituale ormai languiva. La formazione di uno stato sí forte e al tempo stesso crudele, padrone dei suoi soggetti, faceva tacere gli scrittori; e li spingeva alla fuga fuori dei confini. Accanto ai Werfel, ai Mann, agli Zweig, fuggivano anche gli autori cinematografici: i Dupont, Sagan, Fehér, Sternberg, Lang, Murnau. Hitler, che era un pessimo pittore passatista, si intrometteva anche nelle cose dell'arte, dettando teorie estetiche meno che naturalistiche.

La critica che, evidentemente per un fatto di dignità, non riusciva ad introdursi nel modo di pensare hitleriano, veniva per punizione abolita: e in specie quella cinematografica. Gli intellettuali venivano riguardati, per lo piú, con disprezzo, salvo quei giornalisti delle scuole di partito protetti da Goebbels. Politicanti e generali erano propensi a considerare gli scrittori, i poeti e gli autori teatrali e cinematografici, come tanti sciocchi, per natura « miti e buoni tutt'al piú — come attesta Ernst Wiechert — a preparare degli scritti (e possiam dire anche film) propagandistici, o a compilare epigrafie funerarie (e biografie cinematografiche); e quando facevano della buona propaganda o dettavano belle epigrafi venivano insigniti di ordini cavallereschi o di titoli onorifici (per esempio, nel caso nostro, *regista di stato* e *attore di stato*) oppure ricevevano una rendita; se erano cattivi propagandisti o dettavano epigrafi brutte finivano in prigione ».

L'assurdità di questo « ordine » imposto dai nazionalsocialisti, e anche lo spontaneo assoggettarvisi dei tedeschi, che, non si sa come, vi vedevano una nuova libertà (ma, come dice Mann, « secondo lo stile dei tedeschi, e cioè senza capire nulla di libertà ») dettero alla Germania un periodo di cecità superiore a qualunque altro già capitatogli in sorte. Poiché anche al tempo di Goethe i tedeschi erano ciechi, se dobbiamo stare alle parole che di lui riporta F. W. Riemer, precettore del figlio suo: « Che essi sentano odio per ciò è chiaro è cosa condannabile, che ignorino il fascino della verità è cosa degna di essere deplorata; che i fumi e le nebbie e le esagerazioni barbariche siano a loro care è cosa che disgusta; che si sottomettano fedelmente a qualsiasi insensata canaglia che abbia presa sui loro lati peggiori, incoraggiando i loro vizi e insegnando loro a concepire la nazionalità quale isolamento e brutalità, il fatto che essi si credano grandi e gloriosi soltanto quando hanno perduto ogni dignità, il fatto che essi guardino con irosa furia a tutti coloro nei quali il mondo esterno vede e ammira la Germania, è cosa miserabile ».

Il cinema fu grandemente adoperato per la propaganda nazionalista

e militarista. Come in U.S.A., si volle fare anche in Germania appello alla grandezza narrando la vita degli eroi: ma mentre *Lincoln, Edison,* e anche *Il sergente York,* venivano proposti dagli americani con bonomía, talvolta, un po' comica, come ognuno di noi può presentarsi nella vita, nell'aspetto del piú schietto idealismo, talvolta soccombenti davanti agli scarti della fortuna, gli eroi prussiani, invece, parevano sovente disumanizzati. La grandezza dei primi era spesso anche la grandezza della propria madre e del proprio padre, perché per gli americani la grandezza di un uomo è spesso anche la grandezza della famiglia che l'ha prodotto. Nei film nazisti pareva quasi che l'idealismo della vita non comportasse che gesti eroici, grandezza fatta di solitudine, disprezzo del comportamento umano piú meschino: *Bismark, Schiller, Ohm Krueger, Carl Peters, Il grande re,* erano statue dure e glaciali, messe a confronto, quasi sempre, con la prepotenza e l'egoismo convenzionali degli avversari. Ma non c'è eloquenza dove è assente l'umanità.

Accanto a queste biografie stavano i film politici: *Patrioti, Permesso su parola d'onore, Uno dei tanti,* nei quali, quando era necessario, amor di patria e ragion di stato posponevano ogni onesto sentimentalismo.

Le conseguenze del militarismo, invano fatto odioso dal Nicki di Eric Von Stroheim (la Germania era tornata ad essere « il mio stato è una caserma » dell'imperatore Federico di Prussia) fecero sentire la loro influenza anche nel cinema, che a sua volta le ridispensava al popolo tedesco. L'educazione rigida praticata dal professor Unrat nella scuola è la sua stessa rovina. Le conseguenze di una pedagogia inflessibile e militarista sono il problema di alcuni ricordevoli film, dedicati alla critica della vita collegiale della gioventú. *Ragazze in uniforme* si apriva con una marcia di soldati, in parallelo a una squadra femminile. L'autrice, Leontine Sagan, dovette abbandonare il paese al sopraggiungere del nazismo. Le conseguenze della rigidezza paterna si avvertono in *Casa paterna* e in *Città d'oro* dove una fanciulla si perde per la scarsa comprensione dei parenti.

L'amore per i figli, quando viene esaltato, pare non trovare che ostacoli insormontabili, soggiacere esso stesso alla violenza. Anche la madre di *Mazurka tragica* è costretta a uccidere per salvare l'onore della figlia. Le ripercussioni della guerra nella vita domestica, l'acre spirito che se ne ricava, sono il motivo motore di *Arrivederci Francesca:* l'addio dei combattenti che non tornano piú.

La famiglia colpita e lacerata, prima, dalla licenza della repubblica di Weimar, costretta, infine, sotto la dittatura di Hitler, a una disciplina cieca e militaresca, non pagana come la società malsana da cui nascevano Lola-Lola e Lulú, ma pagana in altro senso (la sterilizzazione, il razzismo, il problema agitato da *Io accuso,* erano i punti di riferimento di questa società nuova, la guerra e la supremazia l'obbiettivo supremo) non poteva esprimere una visione serena della vita. E qui sovviene il ricordo di *Amore di madre,* un film in cui la famiglia era uguale a tutte le altre famiglie del mondo, eppure minacciata da un destino ineluttabilmente tragico: essa usciva in carrozza al sole e alla gioia della vita (ricordate l'esemplare sequenza iniziale di questo film), ma la scampagnata finiva in tuoni e lampi e il « pater familias » veniva ucciso dai cavalli imbizzarriti.

Anche *Tragedia della miniera* esprimeva l'oscuro malessere delle madri e delle mogli davanti ai pericoli corsi dai figli, dai mariti, dai fratelli, nelle gallerie e nei pozzi, come nei campi di battaglia e nelle trincee. Pericoli della pace e della guerra, perché il dramma si svolgeva al confine e ne erano francesi e tedeschi i protagonisti: ma questa volta gli uni non per essere combattuti, ma salvati dagli altri. Nella miniera francese scoppia la *tragedia.* Squadre tedesche di soccorso partono per un'opera di solidarietà umana. Le donne salutano i partenti sugli autocarri come se fossero dei soldati.

Cinegrafie come queste, cosí amare, erano anche le sole capaci di sollevarsi da tutta la produzione restante per un profondo senso di umanità. Le altre, naziste o no, sparivano tutte nei « venticinque anni di indegnità tedesca » come li ha definiti F. W. Forster: « L'indegna fine della cosiddetta repubblica tedesca è stato il crollo inevitabile di venticinque anni di indegnità ».

Quel che è avvenuto di terribile al popolo tedesco ci sembra che sia imputabile, in gran parte, alle sue cellule familiari, che non sono state capaci di dare alla gioventú una vera educazione, fuorviandola attraverso i divieti o scaricandosi delle proprie responsabilità davanti alla presunta onnipotenza dello stato. Padri rigidi, come quei tipi cinematografici creati da Heinrich George, si contrapponevano ai figli ignari o soli, come nei film che abbiamo a piú riprese ricordato. Il collegio li abituava alla disciplina militare. (E la direttrice di *Ragazze in uniforme* si esprime cosí: « Esse sono dei soldati, e se avranno figli, madri di soldati ». « Niente mollezza, soltanto disciplina ». « L'avvenire è nostro... »). In casa non erano capiti, anche se si trovavano alle soglie della vita adulta (*Il ballo*). I loro genitori restavano uniti con una sorta di impotenza ad intendersi: mariti vecchi come in *Fortunale sulla scogliera* o *Varieté;* mogli deboli o inquiete come la Brigitte Helm di *Crisi;* uomini pronti a trar profitto dalla leggerezza di una moglie, come l'amante di Lola-Lola.

Incapaci di educare, queste famiglie si rimisero al grande estraneo — lo stato — mentre toccava ad esse di agire, perchè lo stato non poteva essere un estraneo qualsiasi, ma esse stesse. Permisero ai propri figli di studiare la geopolitica, che era la scienza dello « spazio vitale » da acquistare in casa d'altri; approvarono la loro ambizione alla gloria, iniettata com'era nei loro cuori l'ansia di diventare un *Bismark* o un *Federico il Grande.* Credettero di poter ottenere ricchezze e supremazia; ma senza capire che la prima conquista che i loro figli dovevano compiere era la conquista della propria casa, del proprio valore, della propria felicità, in termini, anzitutto, domestici. Se cerchiamo ancora, come abbiamo fatto, nel cinema, non c'è un solo film che attesti l'ansia di questa conquista legittima (salvo la tristezza di *Amore di madre*); ma anzi ne sono assolutamente ignorati i termini, come per sfiducia o per ignoranza.

« La nostra età — scrive J. P. Richter in *Levana* — è certo un'età di critica e critica, oscillante fra il desiderio e l'incapacità di credere; un caos di età in lotta l'una contro l'altra. Ma anche in un mondo caotico deve esserci un punto e un'orbita intorno al punto, e un etere. Nessun disordine

assoluto esiste, e nessun assoluto dissidio: l'uno e l'altro presuppongono, per poter cominciare, il loro opposto ».

« La calma felicità domestica » che — cito ancora da J. P. Richter — « è un amico che rimane in casa » avrebbe dovuto essere per il passato, e non fu, e dovrebbe essere per l'avvenire, lo scopo da raggiungersi da ogni famiglia tedesca, a mano a mano che potranno essere rimosse e allontanate le rovine della guerra: il suo vero *punto*. Se, come è possibile, i tedeschi riusciranno a ricostituire le loro cellule — le famiglie — la ricostruzione della loro comunità sarà piú facile e vicina. Ma questo problema non è soltanto il loro. Esso riguarda quasi tutta l'Europa.

Mario Verdone

Nota. — Il presente saggio è stato scritto nel 1947, quando non mi erano ancora note le conclusioni e il metodo adottato da Siegfried Kracauer per la sua « storia psicologica del film tedesco »: *From Caligari to Hitler*, che *Bianco e Nero* recensirà in uno dei prossimi numeri. Neppure potevano essere conosciute in Italia, allora, i film post-bellici realizzati in Germania: come *Gli assassini sono fra noi*, ed altri, fra cui lo stesso *Germania, anno zero*, che risentono direttamente dell'atmosfera in cui era venuto sviluppandosi il film tedesco fra le due guerre: atmosfera cui ci richiamano gli incubi degli ex-nazisti, la morbosità di ambienti come quello dove vive il « maestro » del piccolo Edmund, o la vertigine del bimbo medesimo, visto tra le rovine di Berlino, e spinto perfino al suicidio. E' qui che si può ripetere e concludere ancora, con l'indovinato titolo del Rossellini: *Germania, anno zero*.

Una tendenza del cinema americano

E' ormai chiaro a tutti che la cinematografia americana sta attraversando un periodo di crisi: il primo nella storia hollywoodiana di quaranta anni. Il pericolo di una definitiva decadenza degli « studios » californiani, avvertito in Europa non appena il prodotto cinematografico made in U.S.A. vi ha rimesso piede al seguito delle armate anglo-americane, è stato sentito dagli stessi magnati di laggiú: da Samuel Goldwyn, ad esempio, di cui si ricordano le seguenti parole: « siamo diventati troppo ricchi, troppo parassitari, ci siamo allontanati dall'uomo e ben presto rimarremo senza piú un'idea ».

Queste parole suonano false, e la ragione risulterà evidente in seguito. Ciò non toglie che esse riflettano una realtà, la realtà espressa nei suoi giusti termini, concreti ed obiettivi, da Edward Dmytryk: « Per tutti i registi, gli scrittori, gli sceneggiatori, gli attori, i produttori, il grande problema è: *pensare o non pensare* ». E pensare diventa sempre piú difficile.

Il 12 giugno 1947, alla Camera dei Rappresentanti, il deputato Rankin chiese l'espulsione dagli Stati Uniti di un suddito che in U.S.A. viveva da oltre trenta anni: Charles Spencer Chaplin. Motivo: vita dissoluta e corrotta. Per tutta risposta, l'*oggetto dello scandalo* dichiarò: « questo genere di procedura è la tecnica impiegata dai fascisti per sopprimere la libertà di espressione al cinema. Il mio ultimo film, *Monsieur Verdoux*, è essenzialmente pacifista e sembra che sia questa la ragione principale delle inquietudini del signor Rankin ».

Non occorrono davvero altri elementi per tracciare un quadro della situazione della produzione americana. Il fatto è questo: che Hollywood vive oggi dell'eredità lasciatagli dai pionieri: da D. W. Griffith, Mack Sennett, Douglas Fairbanks senior, William S. Hart. E' difficile oggi vedere un film sfornato da quella fabbrica di sogni artificiali che è Hollywood, senza che immediatamente ci vengano alla mente per lo meno un centinaio di altri film dallo stesso soggetto. La crisi è di contenuti.

« Pensare o non pensare » — ha detto Dmytryk — « questo è il vero problema. I problemi tecnici, almeno a Hollywood, sono piccinerie ».

L'azione del pensare non può prendere, oggi come sempre, che una direzione: la scoperta della realtà, esercitata sia sui fatti che sui sentimenti, sí da dare completamente al cinema il suo potere di educazione e di informazione. Il che, con il permesso di Mr. Samuel Goldwyn, non può derivare dagli attuali rapporti di produzione a meno che — e sarebbe ingenuo crederlo, sia pure per un istante — il capitale finanziario non rediga con le proprie mani il proprio atto di morte.

L'iniziativa è dunque agli individui; agli individui per i quali soprattutto contino le idee e per esse sappiano battersi, sfidando il boicottaggio, l'espulsione e, perfino, la galera: come il cosidetto « gruppo dei dieci », del quale facevano parte il regista Dmytryk, gli sceneggiatori Dalton Trumbo, Samuel Ornitz, Herbert B. Herman, Ring Lardner; i soggettisti John Howard Lawson, Alvah Bessi, Lester Cole e il produttore Adrian Scott.

Ci sono delle personalità simili nel cinema americano contemporaneo. Ad esse fa capo una tendenza del cinema americano che ormai, per comune ammissione, anche se per considerazioni di diversa natura e origine, è riconosciuta come l'unica veramente valida sul piano estetico.

Come si manifesta questa tendenza e quali sono le sue caratteristiche? Come si è detto, è una crisi di contenuti quella che attraversa la produzione cinematografica statunitense. Nel contenuto, cioè nel soggetto, è rinvenibile la fondamentale caratteristica di questa tendenza, definita già, con un compromesso affatto tranquillo, del « realismo obiettivo »: i temi di questa produzione vertono su fatti di cronaca, specie di cronaca nera. La scelta non può dirsi originale in senso stretto: senza contare la moderna letteratura indigena — da Theodor Dreiser a James M. Cain — precedenti si trovano nella scuola francese d'ante guerra, quella di Renoir, Carné, Duvivier; puri fatti di cronaca nera sono stati gli argomenti di certi film inglesi, come *Sidewalks of London (Marciapiedi della metropoli), Jamaica Inn (La taverna della Giamaica), The Thirty-nine Steps (Il club dei 39), Seven Sinners (Gli avventurieri di Londra)*. E volendo ricercare le fonti occorrerebbe, dunque, risalire molto addietro, forse alle origini stesse del cinema come arte.

Una cosí netta classificazione del contenuto il cinema americano l'ha acquistata tuttavia solo a partire dagli ultimi anni della guerra, grosso modo nel 1941. A questa epoca vale dunque richiamarsi, subito avvertendo che di esclusivo i film americani del « realismo obiettivo » hanno la secchezza dello stile narrativo, la purezza del linguaggio, estraneo ad infiltrazioni letterarie e in genere extra cinematografiche. Questione di eredità, sicuramente, se non si dimentica che, seppure scoperti altrove e altrove teorizzati, i principi del montaggio ritmico, il valore del primo piano e dei movimenti di macchina ebbero in America le prime efficaci applicazioni artistiche.

Verso i fatti di cronaca nera si è polarizzato l'interesse di registi della piú svariata sensibilità. E la ragione è che nella cronaca nera hanno trovato il mezzo piú immediato di colleganza con la realtà della vita sociale, come già era accaduto negli anni dal 1931 al 1935 con i film di *gangsters*, dopo che dalla realtà la produzione nella sua totalità si era allontanata arzigogolando su dattilografe e milionari, su problemi sessuali da salotto « per bene », risolti nello sfarzo biancastro degli ambienti e nei riflessi invitanti di lucidissime « fuori serie ».

Questi primo, impulsivo contatto con la realtà, cosa ha messo in evidenza? Cediamo ancora una volta la parola a Edward Dmytryk: « che gli Stati Uniti non sono necessariamente un paese tutto miele e zucchero; che vi fioriscono la bigotteria e l'intolleranza; che una larga percentuale della popolazione è ancora sotto alimentata, male alloggiata e priva di

scuole; che i diritti della proprietà non sono necessariamente piú sacri dei diritti dell'essere umano ». Che — alcuni film ci autorizzano ad aggiungere — il problema della pace si pone oggi in America in maniera conseguente agli insegnamenti tratti dalle cause dell'ultimo conflitto.

Nessun dubbio che nella cronaca, specie nella cronaca nera, fosse possibile accertare l'esistenza piú evidente di siffatti problemi sociali. L'omicidio, il suicidio, l'adulterio medesimo affondano le radici nei problemi economici, come si manifestano in una determinata società. L'approfondimento di questi e similari argomenti, l'artisticità della loro esposizione, in quanto sintetizzati in una espressione di sentimenti universali, acquistano naturalmente un valore maggiore o minore a seconda della personalità del regista che li affronta. E' comunque significativo che i registi in questione — a partire da Henry Hathaway e William Wyler i quali, per opposti motivi, vanno considerati a parte — abbiano in comune una esperienza registica relativamente breve.

Henry Hathaway è stato il primo a far conoscere in Italia l'esistenza della tendenza del « realismo obiettivo » con il film *The House of the 92nd Street (La casa della 92ª Strada)*; cui hanno fatto seguito — cito nell'ordine della loro programmazione sui nostri schermi — *13, Rue Madeleine (Il 13 non risponde)*, *The Dark Corner (Grattacielo tragico)*, *The Kiss of Death (Il bacio della morte)* e *Call Northside 777 (Chiamate Nord 777)*. E' concepibile, pertanto, l'eccessiva importanza data alla sua opera, specie agli inizi, che si presentava come straordinaria fin dalla didascalia dei titoli di testa, assicurando l'assoluta verità dei luoghi di ripresa e dell'azione stessa, desunta da avvenimenti effettivamente accaduti.

Ha stupíto il coraggio di questo vecchio regista, conosciuto come esperto manipolatore di vicende esotiche e di grandi attrattive spettacolari e avventurose del tipo *The Lives of a Bengal Lancer (I lancieri del Bengala)*, *The Trail of Lonesome Pine (Il sentiero del pino solitario)*, *Souls at Sea (Anime sul mare)*, che ad un tratto ha saputo rinunciare alle sperimentate formule standard e uscirsene fuori con uno stile narrativo lineare, categorico, secco, e sintetico al massimo soprattutto. Solo in un secondo tempo si è pensato alla figura del produttore che gli stava dietro (quel Louis de Rochemont ch'era stato direttore del famoso cinegiornale di attualità *March of Time*), ma quando già la fama di Hathaway, realizzatore di film di « fatti veri », si era consolidata.

In effetto, la verità dei film di Hathaway è filtrata sempre a dovere. Il tema non raggiunge mai le conseguenze logiche della sua impostazione, e non le estreme, ma neppure le piú prudenti. Basta citare da *Chiamate Nord 777*, che del resto è il suo film piú significativo: si dice, ad un certo momento, in tutta chiarezza, che la condanna dell'innocente polacco Frank Wiecek era dovuta a moventi politici sui quali, tuttavia, il regista omette qualsivoglia spiegazione; il finale, nel quale avrebbe dovuto logicamente drammatizzarsi l'impostazione polemica del tema, attenua ogni contrasto per chiudere con un « happy end » convenzionale, che assolve con un compromesso patriottardo il principale accusato: il potere giudiziario cosí tollerante, nella società borghese contemporanea, a farsi assorbire dal potere esecutivo.

I film di Hathaway contengono, peraltro, allo stato embrionale, la caratteristica essenziale del « realismo obiettivo », i cui prodromi sono riscontrabili anche in taluni momenti di *The Strange Love of Martha Ivers (Lo strano amore di Marta Ivers)* di Lewis Milestone e di *Mildred Pierce (Il romanzo di Mildred)* di Michael Curtiz; la denuncia delle connivenze politiche e della corruzione alla quale è soggetto il potere giudiziario nord-americano, insieme alla scoperta — sull'avvio del migliore Alfred Mitchcock *The Shadow of a Doubt (L'ombra del dubbio)* — di certi ambienti della periferia e della provincia, solitamente schivati dalla normale produzione.

Piú distinta e conseguente l'impostazione sociale è nell'opera di Elia Kazan, giunto alla regía, dopo una varia attività teatrale e di caratterista cinematografico, nel 1944, dirigendo *A Three Grows in Brooklyn (Un albero cresce a Brooklyn)* basato sul romanzo di Betty Smith, un film dalla vaga tonalità umanitaristica che, tuttavia, contiene le premesse del successivo sviluppo del regista sotto la guida di Louis de Rochemont: *Boomerang (Boomerang)* è del 1947 e fa dimenticare la parentesi di *The Sea of Grass (Il mare d'erba, 1946).*

In *Boomerang,* il realismo obiettivo raggiunge la sua massima espressione; è portato fino alle sue possibili conseguenze stilistiche e contenutistiche. I suoi limiti sono, infatti, nella definizione stessa, giacché la fredda esposizione di fatti o di sentimenti, al di fuori di qualsiasi presa di posizione da parte del narratore, può aspirare a valori calligrafici, magari — come si è verificato nei casi migliori — di documentazione e di denuncia di problemi seri e concreti, ma non alla validità artistica. Lo stesso Elia Kazan se ne è accorto ed ha tentato, con *Gentlemen's Agreement* (*Barriera invisibile,* 1947), di saltare oltre. Lo slancio, generoso ma insufficiente, non gli ha permesso di toccare l'altra sponda: al contenuto nuovo e drammatico (il razzismo in U.S.A.) non ha corrisposto una forma adeguata. Gli impacci stilistici sono qui evidenti; la realizzazione appare legata ad una esperienza teatrale, che non è del soggetto (basato sul romanzo omonimo di Laura Z. Hobson), ma del regista.

Tuttavia, *Barriera invisibile* può essere considerato un passo in avanti per Kazan, se lo si esamina sotto il riflesso di tentativo di superare le strettoie del « realismo obiettivo »: la realtà non è piú fotografata, ma interpretata, rivissuta dal regista, che al dramma di Phil Green ha partecipato interamente, traendone le debite conclusioni sul piano umano e sociale. Significativo, sotto questo aspetto, lo scarso peso che ha, nell'insieme della vicenda, la storia sentimentale di Phil e Cathy; contrariamente al romanzo che ad essa dedica lo spazio maggiore.

Il problema è stato in gran parte risolto da Edward Dmytryk che, nei confronti di Kazan, vanta una piú profonda esperienza cinematografica, seppure sempre relativamente breve: ha infatti iniziato la carriera di regista nel 1939 (aveva 31 anni). Nove anni dopo, è stato costretto a lasciare Hollywood. Il famigerato Comitato per le attività antiamericane, accusandolo di nutrire idee progressiste, lo ha bandito dalla civile società hollywoodiana. Negli « studios » californiani Dmytryk ha realizzato in tutto quattordici film, ognuno dei quali, per un verso o per l'altro, ha detto

qualche parola nuova, sia pure nella sfera d'interessi puramente tecnici (*Eroi del Pacifico, L'ombra del passato,* specialmente). Due suoi film a noi interessano in questa sede in modo particolare: *Till the End of Time (Anime ferite)* e *Crossfire (Odio implacabile),* quelli che — e specialmente il secondo — gli hanno attirato l'anatema del Comitato di inchiesta.

Entrambi rivelano qualcosa della vita americana, a cominciare dall'ambiente, che è quello della smobilitazione.

La scelta è indicativa: il travaglio delle contraddizioni sociali appare, nell'atmosfera della smobilitazione di milioni di uomini, tornati a casa dopo anni di assenza, al suo culmine. In questi uomini, da una parte infiacchiti spiritualmente dagli orrori di una guerra combattuta duramente, dall'altra resi piú consci dei loro diritti umani per aver con il proprio sangue permessa la sopravvivenza della società nella quale ora rientrano, piú decise si rivelano le conseguenze dell'educazione primieramente ricevuta e del senso critico acuito dalla superata esperienza bellica.

Il protagonista di *Anime ferite* è un giovane soldato smobilitato: era partito studente spensierato; ritorna, a soli ventun anni, uomo maturo. Si trova spaesato perfino in seno alla propria famiglia; non riesce a comprendere come e perché dovrebbe ora riprendere gli studi o apprendere un mestiere. Lo stesso accade ai suoi compagni d'arme, un ragazzo che hà perdute ambedue le gambe, un altro che ha avuto il cranio trapassato da una pallottola. A questi tre uomini la vita sembra ormai che non valga la pena di essere vissuta. La lotta è terminata, il nemico è sconfitto: hanno imparato a proprie spese che la vita è lotta: ma adesso quali forze devono debellare? per quali ideali devono combattere? Gli interrogativi rimangono senza risposta. Ma ecco che un giorno, mentre tutti e tre, riuniti intorno ad un biliardino meccanico, stanno svogliatamente studiando piani per il futuro, vengono avvicinati da un individuo che cerca di convincerli ad aderire ad una associazione di ex combattenti. La voce dell'uomo è suadente, gli argomenti sono persuasivi, ma incautamente egli conclude il suo dire sottolineando che l'iscrizione è libera a tutti, tranne ai negri e agli ebrei. Bastano queste parole a risvegliare dal letargo spirituale i tre amici: sanno ora che uno scopo c'è, dinanzi alla loro vita, che la lotta continua, sotto altre forme, nel loro stesso paese, dove scoprono l'esistenza di quelle medesime tare sociali per l'eliminazione delle quali li avevano mandati a combattere e a morire.

Il film conclude con un *happy end* di rigore. Il regista ha sperimentato le proprie forze, ha effettuato un sondaggio su un problema di cui ancora non afferra tutti gli elementi componenti. L'anno successivo, l'analisi del fenomeno razziale sarà piú precisa e approfondita. In *Odio implacabile* un ebreo è ucciso da un soldato smobilitato per puro odio di razza, solo perché è uno « sporco ebreo ». E in *Odio implacabile* l'antisemitismo viene posto in relazione con la società tutta intera, come prodotto di questa società, per la quale la contrapposizione delle razze diventa una necessità, in quanto sfogo di uno stato di disagio morale e materiale derivato dalla predicazione oltranzista di uno sfrenato individualismo che non trova piú appoggio nella realtà economica dell'America.

Tali i temi dei due film di Dmytryk, tremendi nell'accusa, velata od

esplicita, che muovono ai reggitori della cosa pubblica. Temi di viva e bruciante attualità, come si è visto in quello *Strange Victory* di Leo Hurwitz, presentato a Venezia nel corso del Festival dell'ultimo agosto, realizzato da un gruppo di giovani cui non sarà mai permesso di mostrare il loro film ai concittadini.

Ma un altro tema affiora nei film di Dmytryk: quello della pace. Dmytryk agita sempre davanti agli occhi dei suoi personaggi e del pubblico gli effetti della guerra come mezzo per ispirare il desiderio di quella pace dalla quale sola può scaturire il rinnovamento della società.

Il tema della pace piú compiutamente è stato, peraltro, trattato da William Wyler in *The Best Years of Our Lives (i migliori anni della nostra vita)*. Wyler occupa da tanto tempo un posto di rilievo nel cinema americano. La sua opera, da *These Three (La calunnia)*, a *Little Foxes» (Piccole volpi)*, a *Dead End (Strada sbarrata)*, è contraddistinta da un accento di realismo del tutto eccezionale per la produzione hollywoodiana, accompagnato da una rigorosità di stile che hanno valso al regista i piú ampi e meritati riconoscimenti. Ma Wyler è un nome troppo conosciuto perché sia necessario insistere sui tratti biografici della sua personalità e della sua attività. Veniamo, dunque, subito al film *I migliori anni della nostra vita,* anch'esso notevole per la denuncia di problemi vivi e scottanti della società americana del dopo guerra, visti sotto il riflesso della particolare situazione della smobilitazione. Protagonisti del film sono, come si ricorderà, tre reduci — Al, Fred e Homer — nei quali il regista ha identificato tre diversi stati d'animo generali, che sono espressione di altrettante esigenze maturate negli anni di guerra.

Oguno di questi tre reduci si trova a dover affrontare, tornati alla vita civile, particolari situazioni conseguenti alle trasformazioni che la esperienza bellica ha apportato al proprio modo di concepire i rapporti sociali e umani. Al, che è un banchiere, è stato sotto le armi un semplice sergente. Ha conosciuto gli uomini per quello che valgono e soprattutto ha imparato a comprendere quanto di un individuo ci si può fidare. E vorrebbe che un simile elemento di valutazione fosse ora determinante nella concessione di prestiti ai reduci. Ma i superiori lo richiamano all'ordine: sí, certo, c'è stata la guerra e i reduci hanno tanti diritti. Ma « gli affari sono affari »; gli « affari » si fanno ancora come prima. Fred, prima di partire, era commesso in un *drug store;* combattendo si è conquistato il grado di capitano ed ora si sente declassato, costretto com'è a riprendere il lavoro nello stesso magazzino e per di piú sotto la sorveglianza di uno che ha fatto « carriera » perché non ritenuto idoneo al servizio militare. E Homer, infine, che ritorna mutilato di ambedue le mani, deve sostenere una terribile lotta con sé stesso per rientrare nella normalità, per essere sicuro che Wilma, la ragazza che lo ha atteso per tutta la guerra, lo ama veramente e non prova per lui solo pietà.

L'iniziale decisa e dichiarata impostazione sociale (non altro significato può avere la sequenza d'inizio che oppone alle difficoltà incontrate da Fred per tornare a casa, la facilità con cui il ricco e sfaccendato giocatore di golf ottiene quanto vuole) mantiene il film su un piano realistico che dà alle vicende dei tre reduci un senso fortemente drammatico, af-

fatto diminuito da quel « lieto fine » tanto criticato perché ritenuto una concessione di Wyler al conformismo della produzione media americana. E' proprio con questo *happy end*, invece, che *I migliori anni della nostra vita* acquista la sua significazione più profonda, come conclusione di quella polemica sociale impostata fin dalle prime inquadrature.

Tra i vari problemi che Wyler pone ai suoi personaggi-reduci, due sono, infatti, accentuati: l'esigenza di una revisione dei rapporti economici della società (Al ne è l'assertore illuminato e moderato, Fred il piú deciso postulante) e il pericolo di una nuova guerra, sottolineato in motivi (la presenza del mutilato Harold Russell nei panni di Homer), sequenze (la discussione tra Al e il figlio a proposito di bombe atomiche e di apparecchi da bombardamento, la scazzottatura tra Fred, Homer e quell'avventore che, svilendo il contenuto ideologico della guerra già combattuta, sostiene la necessità di un nuovo massacro mondiale per vincere il « vero nemico », cioè l'alleato di ieri) e battute (di Hoagy Carmichael: « in caso di guerra saremo fatti a pezzi »).

Sono i due problemi essenziali del film: l'uno in funzione dell'altro. Il primo deriva dalla constatazione che l'esperienza bellica non ha avuto nessuna ripercussione sulla struttura organizzativa della società né sui principi morali che la informano. L'altro è conseguente: se la società è oggi agitata dagli stessi problemi che hanno dato origine al conflitto ora conchiuso, continua è la minaccia di una nuova conflagrazione.

Non per nulla Wyler insiste, fino a sembrare alla ricerca dell'effetto, nel caso del mutilato (la sequenza nella stanza da letto con Wilma il cui amore egli vuol mettere alla prova mostrandosi a lei come veramente è, privo degli apparecchi di protesi; quella del matrimonio), sui temi sopra specificati. Sono gli aspetti piú terrificanti e drammatici della guerra ch'egli denuncia; quali saranno nel futuro si possono immaginare: oggi è ancora possibile opporsi a siffatta inumana eventualità. Ed ecco il « lieto fine », come atto di fiducia nelle capacità reattive degli uomini di buona volontà, quelli che dalla guerra hanno tutto da perdere, dalla serenità della vita alla integrità fisica, e nulla da guadagnare.

Questi sono, dunque, gli aspetti principali, piú immediati, di una « scuola realistica » americana che sta per formarsi o che ha tentato di formarsi. E uso il tempo passato, perché l'offensiva della censura americana (che come è noto sta in mano ai grandi produttori, cioè ai banchieri), dopo il caso Dmytryk si è fatta piú dura e rigorosa.

« L'ingresso negli stabilimenti di produzione — ha detto Dmytryk — è ormai interdetto a coloro cui pure si deve la maggior parte dei film di reale qualità di questi ultimi anni ».

Come si vede, i produttori americani pensano assai piú a difendere i loro portafogli che ad « avvicinarsi agli uomini » per manifestarne le idee, i sentimenti, le proteste. « Nessuna meraviglia, pertanto, se — sono ancora parole di Dmytryk — per il momento in America ci si batte e si perde ».

Lorenzo Quaglietti

Note

Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein

« Una decina di anni fa, quando ero ancora ragazzo — riferisco il fatto perché è alquanto ridicolo — accingendomi a diventare un grande regista mi preoccupavo di prepararmi un mondo morale *che costituisse la* costante *riconoscibile dei film che avrei realizzato negli anni successivi. E poiché imperava allora Duvivier, « non è difficile — pensavo — concludere ogni storia con un bel suicidio o con una dolorosa sconfitta: in tal modo i critici diranno che la mia è una concezione pessimistica della vita ». Mi sentivo cosí al sicuro nei riguardi del* mondo morale. *E' inutile dire che gli anni sono passati, che non sono diventato un grande regista e che ho cambiato idea circa le modalità di procurare un* mondo morale, *una particolare concezione della vita.*

Lasciatemi aggiungere, però, che in quell'equivoco rischiano quotidianamente di cadere molti ancor oggi, per deficenza personale ma per ragioni anche piú importanti. Gli è che un particolare orientamento della nostra civiltà, per molti lati vitalissimo, tende a fornire agli artisti, od aspiranti tali, la illusione di un personale mondo morale, *che essi credono di ritrovare facilmente nelle ideologie politiche o religiose. La base teorica di un partito o di una chiesa servono comodamente allo scopo. L'uomo d'oggi (e quindi anche l'artista) s'è ormai accorto, in maggiore o minore misura, che la sua vita non è disgiunta da quella dei suoi simili; s'è accorto che, volente o nolente, egli deve partecipare ad un moto al quale è legato insieme ad altri. La necessità di regolare questo moto mette a disposizione di tutti concezioni del mondo che, per ragioni di carattere pratico, tendono a cristallizzarsi in* slogans *chiari ed evidenti. Cosicché ognuno può avere con facilità il suo universale in tasca. D'altro canto l'artista, di fronte alla scoperta delle nuove responsabilità, partecipando al moto collettivo, è indotto ad immedesimarsi negli* slogans, *giustificandosi con la ragione morale che è necessario diffonderli il piú possibile allo scopo di farli diventare operanti. Ecco quindi come può nascere in lui l'illusione di possedere un personale mondo morale, quando non sia cosciente che non basta conoscere uno* slogan *o sia pure una elaborata teoria ideologica, per fare dell'arte.*

La constatazione è ovvia, ma va ripetuta perché non è chi non veda come molti tentativi recenti, specie nel campo cinematografico, denuncino l'utilità della ripetizione. Basterebbe ricordare alcuni film dichiaratamente cattolici (Montecassino, L'Apocalisse) *ed anche, sebbene su diverso piano, i rischi del nostro cinema piú apertamente proletario, per*

mostrare come una certa parte dei loro difetti nasca da uno stato di acquiescenza di gente che crede di avere rappresentato *la verità, poiché è convinta di conoscerne la chiave.*

Già altri si è cimentato gloriosamente nell'esaltare i vantaggi di questa partecipazione pressoché diretta dell'artista agli avvenimenti del mondo che lo circonda: quasi abbandono della montagna per scendere nelle lotte della pianura. Noi ci accontenteremo di segnalare qualche pericolo, non allo scopo di dissuadere chicchessia, ma per trovare la via migliore ad evitare le possibili disfatte. La necessità di propagandare le idee tende a semplificarle. Ecco un primo pericolo: il semplicismo. L'artista d'oggi può correre facilmente il rischio di servirsi di semplificazioni nate per altri campi di attività (che so, i discorsi politici o i manifesti murali). Credete sia necessario aggiungere che la semplicità dell'arte è una complessità superata *per via artistica, cioè rivissuta nel processo creativo stesso, da colui che la tenta? Un altro pericolo che è accentuato dalle nuove necessità è la facile distruzione del personaggio a favore del simbolo: cioè il simbolo (peccatore, santo; capitalista, operaio) diventa per l'autore una preoccupazione maggiore del personaggio. L'arte va dal particolare all'universale, ma il suo è un universale da raggiungere; mentre, come si diceva prima, di universali oggi tutti ne hanno abbastanza e credono di averli raggiunti prima ancora di cominciare.*

La mancanza di cura del personaggio come individualità operante, a favore del simbolo, conduce poi inevitabilmente alla distruzione dei caratteri. *Verrà un giorno che gli autori, per ritrovare l'uomo, dovranno rimettersi a costruire caratteri come buoni artigiani principianti. Eppure essi oggi, con gli universali in tasca, sono presi da un orgoglio dogmatico e predicatorio. Manca quel senso di pudore di un possibile ignoto che pure aleggia intorno alle opere degli artisti piú grandi. Come cani sapienti, essi tendono ad avere la risposta fatta per ogni cosa. L'abitudine ad obbedire agli* slogans *li può condurre ad instaurare un cinema senza rischi umani, dove si sente che tutto è già giudicato a priori, perché deve seguire uno schema preordinato in un mondo dove si sa in partenza che il buono andrà in Paradiso e il peccatore all'Inferno. Il cinema che nasce da queste posizioni chiaramente programmatiche, poiché si trova immediatamente in posizione ufficiale, non può permettersi il lusso di un solo piccolissimo dubbio. E' un cinema col distintivo che non può parlare male dei capi. E poiché oggi ci siamo messi in testa di vedere soltanto il lato negativo del fenomeno, aggiungeremo che tutto ciò diseduca, perché sbarra il passo all'artista in quell'opera personalissima di ricerca, che gli deve permettere di esprimere i succhi piú profondi degli uomini e delle cose. L'arte, è ovvio, anche quella piú pubblicamente impegnata, ha in ogni caso un suo momento privato. E' questo momento privato che occorre non dimenticare* ».

* * *

I concetti che precedono avemmo occasione di scrivere molti mesi fa (chiediamo scusa della lunga autocitazione). E proseguivamo, a mo' di conclusione: « *L'avventura di Visconti in Sicilia, dove sta girando* La

terra trema *facendosi aiutare dagli abitanti del luogo e cercando di scoprire la sua verità giorno per giorno, potrebbe essere il tentativo di reagire a tutti i pericoli piú sopra accennati: un'immersione cosí prepotente nella realtà, da sgombrarsi delle formule, magari andandone a cercare la riconferma credibile nella vita stessa degli uomini, concreta e quotidiana. E' questo bagno violento che ci fa sperare in una liberazione dalla disumanità di una tesi che non passi attraverso la carne stessa dei personaggi. Allora gli spettatori non si troverebbero di fronte alla tentata corruzione emotiva di un manifesto propagandistico, ma ad uomini convincenti per forza d'umanità ».*

Poi abbiamo visto La terra trema: *non solo, ma anche* The Fugitive (La croce di fuoco) *di John Ford. Due film che, se riguardati sotto l'angolo visuale sopra accennato, hanno un certo numero di caratteri comuni e ci permettono altresí di ampliare il discorso circa l'orientamento di un certo gruppo di opere cinematografiche. Il film di Ford è una specie di* mistero cristiano; *vi si incontrano, una ad una, molte delle figure della « Settimana di passione »: la Maddalena peccatrice che si redime nell'amore di Gesú (il personaggio di Dolores Del Rio nei riguardi di quello di Henry Fonda); il ladrone (l'altro fuggitivo), il Giuda (che perde i denari del tradimento). Il racconto riguarda il martirio e la resurrezione dell'uomo di Dio, a significare la continuità del messaggio divino. La ripetizione dell'inizio serve a rappresentare il mistero di Dio che sovrintende a cicli di azione continuamente ripetentisi (martirio e resurrezione) come una sorta di eterna dialettica cristiana della storia.*

Il film di Visconti, a sua volta, è una sorta di mistero marxista *(la affermazione non scandalizzi). Luchino Visconti, quando ebbe terminato di girare il suo film, disse che aveva tentato di dare uno stile al neorealismo italiano. Egli aveva tentato uno stile in una precisa impostazione contenutistica e formale, cercando un'intima rispondenza tra questa e quella: e si potrebbe dire che il suo tentativo sarebbe riuscito se non si fosse risolto in un atteggiamento, come premeditata ricerca di poesia nel mito.* L'episodio del mare, *è, com'è noto, il primo della trilogia intitolata appunto* La terra trema. *In esso si raccontano le traversie di un pescatore il quale, avendo preso coscienza dello sfruttamento cui è sottoposto da parte del padrone, tenta la ribellione per via individuale, cercando di diventare a sua volta padrone. Naturalmente viene sconfitto (è questo* naturalmente *che occorreva dimostrare in maniera irrefutabile: mentre nel film esso diventa un'affermazione preordinata). Si accinge perciò a ricominciare la sua vita di lavoratore, in una attesa piena di presagi. Nei due successivi episodi (quello dei contadini e quello delle solfatare) si dovrebbero rappresentare, se Visconti li realizzerà, la presa di coscienza, da parte del proletario, del* senso del collettivo *come rimedio alla ribellione individuale che perpetua l'errore del sistema, e infine la vittoria conclusiva del proletario stesso in un nuovo ordinamento sociale.*

Voi sentite in La terra trema *che basta dare un nome alle cose per accorgersi che, nel primo episodio, il proletario è sconfitto perché è ancora in preda al* peccàto *di capitalismo, sfornito della* rivelazione, *in attesa dell'*avvento. *L'espiazione della colpa di capitalismo avviene in tre*

tappe o stazioni, fino alla conclusiva purificazione ed alla conquista della felicità terrena, come premio. La terra trema *si muove sulla concezione dell'*Umano, Spoglia, Rinnova *dei misteri medioevali. L'interpretazione può, come sempre, essere considerata arbitraria: eppure a noi pare, anche in base agli argomenti che verremo esponendo, che essa abbia un certo fondamento. In realtà il mitologismo è il difetto fondamentale del film. Voi sentite infatti che* La terra trema *comincia in una precisa società attuale: uomini d'oggi i personaggi, d'oggi i loro problemi, d'oggi gli ambienti. Via via però il film si rarefà: il dramma di 'Ntoni, dietro le cadenze del diario lirico di Verga (del quale diario doveva essere un rammodernamento, rovesciandone l'umore), poggia sempre piú in una società astratta, una società senza tempo che segue le orme di una concezione romantica. 'Ntoni sconfitto rimane sempre piú isolato,* inspiegabilmente *isolato, se si confrontano i suoi fatti con quelli della vita d'oggi che il film vuole rappresentare. Tanto isolato che premono alle labbra osservazioni persino banali: « Ma perché — si pensa — 'Ntoni non cerca aiuto alle organizzazioni politiche e sindacali del suo paese? » (l'affermazione non sembri fatta per amore di paradosso).*

In realtà è proprio la necessità di rimandare la rivelazione — *che, logicamente con le idee di Visconti, un organismo politico avrebbe potuto suggerire* subito *alla coscienza del protagonista — ad indurre l'autore in una fuoriuscita dalle situazioni del presente per tener fede al suo preordinato schema mitologico, anche malgrado le richieste realistiche dello spettatore. Ed ecco perché Visconti rimane vittima della sua mitologia, benché l'opera, forse per quegli aneliti, respiri un clima assai alto. Una mitologia tanto bene squadrata da farci conoscere per filo e per segno, fin d'ora, anche il futuro dei personaggi che la alimentano.*

Infatti, è ovvio che certe scoperte del metodo marxista, dogmatizzate, assumono, in La terra trema, *la funzione di Destino: il Destino del proletario è già segnato nelle tre tappe della sua rivolta, redenzione e vittoria. Un fideismo ottimistico di origine problematica che si sostituisce al fideismo ottimistico di molta produzione corrente americana, tutta volta a lasciare i suoi fatti in preda ad un* Caso generoso *che provoca il* lieto fine.

L'atteggiamento mentale di Visconti, vittima di un rigido schema prestabilito cui obbedire, trova poi una precisa rispondenza formale. Infatti, di fronte ad un disegno già fatto, non resta che la contemplazione. La terra trema *si risolve in una lunga, statica contemplazione di avvenimenti preordinati, ai quali l'autore, sia pure contro sua voglia, non partecipa, perché segretamente sa che « cosí è e cosí sarà ». La contemplazione si manifesta attraverso la estetizzante cura compositiva delle immagini: si concreta in un vero e proprio iconografismo.*

Voi vedete che anche nel film di Ford si pone molta attenzione al fatto iconografico, nella ricerca intenzionale di una sublimazione visiva: anzi, pure lí, ad un certo punto non resta che quello. Iconografismo talora di second'ordine in Ford, molto piú raffinato in Visconti: ma sempre e comunque iconografismo. La nuova esperienza di Ford gli è stata dettata dalle influenze di Fernandez e di Figueroa, messicani esperti di miti

popolari, di storie di persecuzioni e di lapidazioni. Egli l'ha percorsa mescolando al tema religioso (che non riesce a diventare religiosità), elementi spurii da thrilling, *reminiscenze di un soggetto nato per altro esito. E s'è incantato davanti agli effetti luministici che Figueroa gli veniva preparando: freddo anch'egli e staccato dalla sua materia preordinata a mo' di* mistero. *Orientamenti di questo genere sono il frutto di una cultura aristocratica che si avvicina ai nuovissimi moti popolari e sente inconsapevolmente l'afflato della religiosità del popolo; religiosità che essa tenta di attingere dall'esterno, percorrendo i modi di una tradizione religiosa, considerata come affascinante* credenza, superstizione *capace di sollecitazioni universalistiche,* mitologia. *L'incontro non è nuovo. Nello stesso cinema ci si affaccia un altro grande nome: Eisenstein. La seconda parte dell'opera del regista russo, da* Lampi sul Messico *fino ad* Ivan, il terribile, *si muove in un sempre crescente distacco dalla realtà verso la ricerca del mito, verso la mitologia.*

Ivan, il terribile *è, in questo senso, un estremo punto d'arrivo: qui, ad un certo punto, a noi non interessa affatto che quella vicenda abbia una relazione con avvenimenti realmente accaduti e che le azioni di Ivan abbiamo realmente avuto il significato che loro attribuisce Eisenstein. Noi ci troviamo di fronte alla rappresentazione drammatica di una concezione della vita storica, che si tenta di cogliere in alcuni momenti radicali, cercando di individuare certe forze motrici secolari della vita dei popoli. E' evidente, insomma, che Eisenstein vuole parlare il linguaggio dei secoli. E quelli che sono gli eventuali riferimenti alla situazione della Russia nella « Grande guerra patriottica » testé conclusa, non fanno che rinvigorire l'autore nella sua intenzione. Egli coglie dei momenti tipici di azione storica: l'incoronazione, che è una dichiarazione della regalità e superiorità dello Stato; la sobillazione e la reazione delle caste privilegiate; la gioia popolare per l'affermazione della regalità statale che dal popolo promana, ecc. Si crea cosí un tempo ideale che riduce i fatti a simboli di forze politiche in movimento e, in fondo, li disumana. Tutto ciò è sentito da Eisenstein in una sorta di sacra invasatura (l'anelito mitologico) che riduce l'azione a rito. Il ritualismo di Eisenstein, evidente in* Lampi sul Messico *e* Kermesse funebre, *nasce da una non sopita e atavica religiosità della quale egli sente l'affascinante terrore. Il senso dei suoi procedimenti narrativi e delle sue composizioni figurative ci pare sia qui. Nei suoi ultimi film l'azione procede lenta e solenne, fermandosi sui fondamentali momenti simbolici, come una Messa. Ed è questa religiosità, ereditata dal popolo e filtrata dalla cultura aristocratica dell'artista (cui si mescola, altre volte, anche l'ammirazione per la mitologia pagana), che gli fa ritrovare tanto immediatamente, in* Ivan, il terribile, *il senso iconografico delle inquadrature. Purtroppo l'amore orientale per l'immagine e la disumanizzazione del contenuto lo porta poi a squilibrare l'interesse verso la forma. La sua, infatti, è una forma ricolma di cupi e grandiosi intenti plastici che, per essere esagerati, diventano decorazione barocca e scenografia. Cosí la recitazione è assurda proprio perché il regista, nel tentativo di dilatarne la forza di significazione, usa procedimenti caratteristici della recitazione teatrale. Si potrebbe anzi dire che il punto di corruzione*

del film è la teatralità, che gli fornisce, sí, grandi intenzioni e punti di partenza vastissimi, ma gli dà altresí, quando esagera, la maniera di rovinarli. Difatti in Eisenstein esce fuori, spesso, l'antico uomo di teatro: e Visconti, nel suo doppio amore per il cinema e per il teatro, gli si avvicina molto, anche perché, sotto l'impulso dello stesso orientamento ideologico, quel doppio amore tende agli stessi esiti. La terra trema *ha una impostazione assai simile a quella di* Lampi sul Messico, *quale doveva essere nelle intenzioni di Eisenstein: almeno percorre gli stessi modi d'arte.*

In conclusione, non è affatto questa un'arte primigenia, autentica, immediata, ma essa è complicata da lontani e fondi richiami culturali: è un'arte di intellettuali innamoratisi di nuovi temi e giunti, per consapevolezza di cultura, a nuovi interessi umani, a interessi rivoluzionari o, comunque, universalistici. Quando Eisenstein, sotto il peso di prepotenti dirette esperienze rivoluzionarie, soggiace ad esse e vi si immedesima, compie opere vitalissime. Non appena quel peso è cessato, ecco risorgere in lui le modalità e le preferenze di una cultura che tende a portarlo ai confini dell'accademia. Anche Visconti rischia l'accademia della rivoluzione: poiché la intende come una mitologica e «ormai data» necessità storica, da contemplare con aristocratico distacco. Sia esso dunque cattolico o marxista, il mitologismo, che rappresenta un orientamento, non sappiamo fino a che punto, limitato, dell'arte contemporanea, è un insidioso pericolo.

Ci pare persino troppo ovvio terminare dicendo che un richiamo a momenti drammatici ripetentisi nei secoli si fa vivace materia d'arte soltanto se esso è raggiunto dalla potenza espressiva dell'opera, come una possibile espansione di significati; non mai quando esso diventa il tirannico schema entro il quale costringere una realtà che, realisticamente, vi si ribella. Se uomini come Eisenstein e Visconti ci offrono, anche in questa fase contemplativa, un'arte piena di incanti (capace persino di indicare, nei suoi compositi mescolamenti, nuovi sviluppi allo spettacolo cinematografico) occorre tuttavia aggiungere, a conclusione di quanto dicemmo nella premessa, che essa porta il marchio della fredda e preziosa premeditazione.

Renzo Renzi

Problemi tecnici

Il trattamento antiriflettente nell'ottica cinematografica

E' ormai noto a molti in che cosa consista il « trattamento antiriflettente » delle parti ottiche. Tutte le volte che la radiazione (comunemente, ma a torto, chiamata *luce*) incontra una superficie di separazione fra vetro e aria, cioè incontra una superficie del vetro a contatto con l'aria, in parte si riflette, per quanto lucida e trasparente sia la superficie incontrata. Questo fenomeno, notissimo da secoli, costituí fino ai primi del 1800 un mistero profondo, che obbligò tutti gli ottici, non esclusi P. Grimaldi, Newton e Huyghens, a riconoscersi incapaci a spiegarlo. Soltanto al principio del secolo scorso, quando si impose la teoria ondulatoria della radiazione, fu trovata la chiave del mistero, e A. Fresnel arrivò a darne le leggi quantitative precise. Fu cioè dimostrato che le onde (sia eteree, sia materiali) si riflettono in parte tutte le volte che passano da un mezzo ad un altro in cui hanno una velocità diversa di propagazione; e la percentuale di onda riflessa dipende proprio dal salto di questa velocità, ed è la stessa sia che la velocità aumenti, sia che diminuisca.

Lasciando da parte le onde materiali, che non hanno interesse per il nostro studio, è anche noto che il cosiddetto indice di rifrazione di una sostanza rispetto ad un'altra è proprio uguale al rapporto delle velocità che la radiazione considerata ha nelle due sostanze. E' quindi naturale che la percentuale di radiazione riflessa dalla superficie di separazione delle due sostanze dipenda da *n*. Le formule generali tengono conto anche dell'angolo di incidenza e dello stato di polarizzazione della radiazione incidente, ma sono assai complesse e non presentano molto interesse per le applicazioni pratiche. Perché comunemente la radiazione non è polarizzata e l'incidenza è quasi normale; e allora la percentuale di radiazione riflessa *r* è data dalla semplice formula

$$r = \left(\frac{n_2 - n_1}{n_2 + n_1}\right)^2$$

dove n_1 e n_2 sono gli indici di rifrazione assoluti delle due sostanze separate dalla superficie su cui avviene la riflessione.

Nel caso del passaggio dall'aria al vetro, o viceversa, sia ha $n_1 = 1$ e $n_2 = 1{,}5$ per i vetri leggeri(borosilicati e croni) e $n_2 = 1{,}7$ per i flinti pesanti; di conseguenza:

$$r = \left(\frac{0{,}5}{2{,}5}\right)^2 = 4\% \text{ per i croni}$$

$$r = \left(\frac{0{,}7}{2{,}7}\right)^2 = 0{,}067 = 6{,}7\% \text{ per i flinti pesanti.}$$

In cifra tonda si usa dire che sopra ogni superficie di vetro a contatto con l'aria (detta brevemente superficie aria-vetro) la perdita per riflessione del flusso luminoso è del 5%; e questa approssimazione è giustificata anche dalla scarsa precisione delle misure fotometriche in genere. Siccome poi ogni pezzo ottico (lamina, lente, prisma) di facce ne ha almeno due, la perdita di flusso causata da questa riflessione si valuta, sempre in cifra tonda, intorno al 10% per ciascun elemento ottico. E' questa la causa piú importante di perdita di flusso radiante negli strumenti ottici. Perché per le necessità delle acromatizzazioni e della correzione delle aberrazioni, il numero delle lenti non è quasi mai di una sola unità, e per quanto tutte le volte che [illegible]ssibile si cerchi di incollare le lenti accostate con superficie di ugu[illegible]urvatura mediante il balsamo del Canadà (il cui indice di rifrazi[illegible] vicinissimo a quello dei croni e quindi la riflessione è praticamente nulla nel passaggio del balsamo al vetro e viceversa) pure negli strumenti complessi si arriva presto a perdite considerevoli. La curva inferiore del grafico della fig. 1 mostra appunto come varia, in media, la percentuale di flusso radiante trasmesso da un sistema di lenti (e per lenti si intendono anche le lamine a facce parallele, i prismi e simili) quando il numero di queste aumenta.

Cosí, ad esempio, attraverso ad un sistema ottico di 13 lenti non passa piú del 20% della radiazione incidente, semplicemente perché l'80% viene perduto per riflessione sulle 26 superfici aria-vetro. E, si noti bene, questo 80% non viene assorbito o trasformato, ma viene diffuso dalle superficie curve delle lenti e in parte ritorna anche nel senso iniziale di propagazione, cioè verso il film o verso l'occhio dell'osservatore, ma vi ritorna per vie traverse e ha per effetto di invadere le parti scure della immagine ottica, diminuendone il contrasto e la vivacità.

Per ovviare a tutti questi inconvenienti è stato introdotto il « trattamento antiriflettente » delle superfici ottiche. Il fatto che la percentuale di flusso riflesso r non è una funzione lineare di n ha portato subito a pensare che un non lieve vantaggio si sarebbe potuto realizzare facendo compiere il salto di indice di rifrazione aria-vetro in due o piú volte, anziché in una sola.

Per esempio, se sopra una superficie di flinte si stende uno strato di una sostanza di indice $n_2 = 1{,}33$ (come l'acqua), si ha una prima perdita per riflessione sulla superficie aria-acqua, data da

$$r = \left(\frac{1{,}33 - 1}{1{,}33 + 1}\right)^2 = \left(\frac{0{,}33}{2{,}33}\right)^2 = 0{,}02 = 2\%$$

e una seconda perdita sulla superficie acqua-vetro, data da:

$$r = \left(\frac{1{,}67 - 1{,}33}{1{,}67 + 1{,}33}\right)^2 = \left(\frac{0{,}34}{3{,}00}\right)^2 = 0{,}012 = 1{,}2\%$$

Complessivamente, se le perdite si sommassero, in cifra tonda la perdita complessiva sarebbe poco piú del 3%, cioè meno della metà di quella che si sarebbe avutà se la radiazione fosse passata direttamente dall'aria al flinte; ma si può ottenere anche un risultato migliore, perché a quello citato si aggiunge un altro effetto, per rendersi ragione del quale occorre fare appello agli elementi fondamentali dell'ottica ondulatoria. Il fatto è che il fascio riflesso dalla superficie aria-acqua, nell'esempio portato, e quello riflesso dalla superficie acqua-vetro, dato che ritornano indietro nella stessa direzione, si sovrappongono e interferiscono.

Ora le regole della interferenza delle onde dicono che il fascio finale, risultante dalla sovrapposizione dei due fasci interferenti, ha una intensità che dipende dalla differenza di fase fra le vibrazioni di questi due, ed è minima (cioè uguale alla differenza delle intensità dei due fasci) quando la differenza di fase è 180°.

Nel caso nostro la differenza di fase è causata dalla differenza di cammino ottico nell'interno della lamina di acqua: infatti la radiazione percorre lo stesso cammino identico fino a quando incontra la superficie aria-acqua, qui una parte (il 2%) si riflette e il 98% entra nell'acqua e vi avanza finché incontra la superficie acqua-vetro; qui il 96,8 penetra nel vetro e l'1,2% torna indietro, raggiungendo di nuovo quel 2% che si riflette sulla superficie aria-acqua, ma raggiungendolo con un ritardo pari al tempo impiegato a percorrere due volte lo strato di acqua. Ora, se questo strato di acqua ha uno spessore di un quarto di lunghezza d'onda (cioè λ 4) il ritardo con cui il secondo fascio riflesso raggiunge il primo è pari al tempo necessario per percorrere un tratto di λ 2 e quindi, secondo la teoria delle onde, il secondo fascio è sfasato proprio di 180° rispetto al primo. Quando i due fasci si sovrappongono, l'intensità risultante è uguale alla differenza delle due intensità combinate (0,8%).

Il flusso riflesso dal complesso aria-acqua-flinte è dunque solo dello 0,8% invece del 6,7% che si sarebbe avuto se la radiazione fosse passata direttamente dall'aria al vetro. Il flusso cosí guadagnato si ritrova dalla parte opposta dello strato, cioè dentro il flinte, come flusso trasmesso.

In realtà le cose sono un po' piú complicate, perché i fasci che si sovrappongono non sono due soli, ma assai piú numerosi, prodotti da ripetute riflessioni successive sulle due facce dello strato di acqua; tuttavia anche l'esame approfondito del fenomeno porta alla conclusione che pur di dare allo straterello sovrapposto alla superficie del vetro uno spessore conveniente (prossimo a λ 4) si può ottenere che il flusso riflesso rappresenti una percentuale minima del flusso incidente.

Messe però le cose in questi termini, l'attuazione pratica del sistema presenta tali difficoltà, che ci si rende conto del come mai ci siano voluti tanti anni per arrivare a qualche cosa di veramente utile. Perché, come è ben noto, la lunghezza delle onde visibili è compresa fra 0,8 e 0,4 micron o millesimi di millimetro: quindi per raggiungere lo scopo è necessario spalmare la superficie del vetro con uno strato uniforme di una sostanza di indice di rifrazione conveniente e dello spessore di uno o due decimillesimi di millimetro. Uno strato cosí sottile è delicato e facile ad essere asportato.

Non è il caso di riportare la lunga storia dei tentativi fatti per giungere ad una applicazione veramente pratica del sistema. Un tempo si era costretti ad applicare il trattamento soltanto sulle superfici interne degli obbiettivi, ossia quelle superfici che non potevano essere raggiunte dalla polvere e dalle mani degli operatori; oggi invece si eseguono trattamenti resistenti anche a un ripetuto sfregamento con pelle di daino.

L'applicazione del trattamento si fa nel vuoto molto spinto, sottoponendo la superficie da trattare all'evaporazione della sostanza prescelta, che, sotto una campana pneumatica vien fatta evaporare mediante riscaldamento elettrico. Le molecole, nel vuoto, si lanciano con grande velocità contro la superficie di vetro e vi rimangono fortemente aderenti. L'operazione continua finché lo strato cosí aggregato non ha raggiunto lo spessore voluto. L'apparato « Dalvo-Duplex » della Metal-lux di Milano è uno dei dispositivi piú quotati per eseguire trattamenti e permette di compiere le operazioni in pochi minuti.

Le superfici cosí trattate acquistano un colore azzurrognolo caratteristico. La ragione è facile a trovarsi, ove si tenga conto del fatto accennato, che l'intensità del fascio riflesso dallo strato aggiunto sopra la superficie del vetro è funzione della lunghezza d'onda. Ora è chiaro che se lo spessore dello strato è stato scelto per funzionare bene per una λ, non può essere contemporaneamente quello piú adatto anche per le altre; quindi l'effetto antiriflettente non è uguale per tutte le radiazioni. Come si è detto, nello spettro visibile le λ variano da 0,8 a 0,4 micron; il trattamento si usa fare in modo da ridurre al minimo la riflessione della radiazione di $\lambda = 0{,}6$ micron, che è tra le piú importanti visualmente e anche fotograficamente. Allora la riflessione delle radiazioni estreme dello spettro visibile viene ad essere preponderante su quella delle radiazioni centrali e di qui segue quel colore azzurro-porporino presentato dalle superfici trattate. Anzi il colore assunto dalle superfici trattate fornisce un criterio celere per collaudare il trattamento eseguito.

Oggi sono noti anche dei procedimenti chimici per eseguire il trattamento, ma per ora non pare che diano risultati cosí sicuri e cosí generali come il sistema dell'evaporazione nel vuoto. Le applicazioni del trattamento antiriflettente divengono ogni giorno piú numerose e piú interessanti; ma veniamo a quelle nel campo cinematografico. Gli strumenti ottici piú diffusi in cinematografia sono la macchina da presa e quella da proiezione. In quella da presa la luminosità dell'obbiettivo ha una grande importanza, dato che il tempo di esposizione di ogni singolo fotogramma è prefissato in una piccola frazione di secondo. E' noto che ciò porta all'impiego di fortissime aperture, malgrado tutti gli inconvenienti ad esse collegati: in prima linea la piccola profondità di campo e l'esasperazione delle aberrazioni. In particolare dove il problema della luminosità assume proporzioni allarmanti è nella cinematografia a colori.

Quale beneficio ci si può attendere nella ripresa cinematografica dal trattamento antiriflettente?

Nella fig. 1 sono riportati due diagrammi: quello inferiore, come abbiamo detto, rappresenta il fattore di trasmissione di un sistema ottico medio le cui superfici aria-vetro non sono trattate; quello superiore rap-

presenta il fattore di trasmissione dello stesso sistema ottico, quando le superfici sono trattate. I diagrammi mostrano come variano i due fattori di trasmissione al crescere del numero delle lenti immerse nell'aria. Si tratta di dati medii, perché come abbiamo visto, l'effetto dipende assai dalla rifrangenza dei vetri e anche dalla bontà del trattamento.

Prendendo per buoni tali diagrammi, per giudicare quale vantaggio si può ritrarre dall'applicazione del trattamento, basta contare quante superfici aria-vetro ci sono lungo tutto il cammino della radiazione dalla sorgente alla superficie su cui la radiazione stessa viene utilizzata, e dividere tale numero per due: il quoziente dà il « numero di lenti » che mediante il diagramma della fig. 1 permette di rispondere al quesito.

Cosí, ad esempio, in una macchina da presa di solito abbiamo un obbiettivo a quattro o piú lenti; siccome spesso alcune sono incollate, le su-

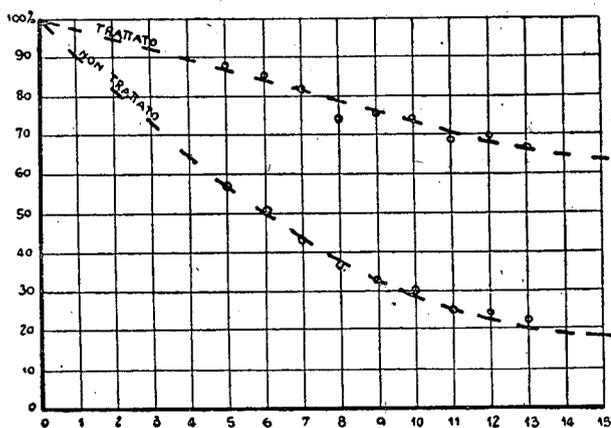



Fig. 1. - Dipendenza del fattore di trasmissione (in ordinate) di un sistema ottico non trattato (diagramma superiore) o trattato (diagramma inferiore) dal numero delle lenti che lo compongono (in ascisse).

perfici aria-vetro si possono ridurre a 6; talvolta vi è un diffusore, pure in vetro, o un filtro colorato, e spesso anche una lamina anteriore per chiudere la macchina a scopo acustico. Anche considerando che il filtro non venga usato contemporaneamente al diffusore, il numero delle superfici aria-vetro arriva a 10, ossia il numero delle lenti arriva a 5. Il diagramma della fig. 1 ci dice subito che mentre il fattore di trasmissione di tale sistema non trattato è del 58%, quello del sistema trattato è dell'88%. Un guadagno netto dunque del 30%.

Volendo tradurre in moneta questo beneficio, basta considerare che col sistema trattato si ottiene lo stesso risultato come col sistema non trattato, riducendo del 30% i lumen sulla scena, ossia il numero degli apparati di illuminazione. E ciò solo dal punto di vista della luminosità, senza tener conto del miglioramento dal punto di vista della vivacità e del contrasto dell'immagine fotografica. Sempre nel campo della ripresa, l'importanza di questo risultato si accresce molto quando si passa nel cam-

po del « colore ». Chi ha provato come sia gravoso il problema dell'illuminazione in tali circostanze può apprezzare in pieno il grande beneficio derivante da questa possibilità di economia.

Veniamo ora al caso della proiezione. In una macchina da proiezione troviamo dapprima l'involucro della lampada (quando il proiettore funziona ad incandescenza), ma di questo possiamo non tenerne conto, sia perché la superficie interna non può esser trattata, sia perché in ogni caso la radiazione riflessa dall'involucro è quasi tutta ricuperata. Ma poi troviamo un condensatore, che non di rado è a tre lenti separate, una lamina raffreddatrice, un obbiettivo da proiezione, che pure spesso è a tre lenti staccate, e talvolta una lamina di vetro che chiude la finestra della cabina di proiezione, per ragioni acustiche. In totale 16 superfici, ossia 8 lenti.

I diagrammi della fig. 1 ci danno un fattore di trasmissione del 37% per sistema ottico non trattato e un fattore del 79% per un sistema trattato. Il beneficio dunque è del 42%: ossia il sistema trattato manda sullo schermo un flusso luminoso piú che doppio di quello non trattato.

Si può anche dire che un proiettore trattato dà lo stesso risultato fotometrico (e cioè senza tener conto del miglioramento del contrasto nell'immagine) di uno uguale non trattato, riducendo a un po' meno della metà la potenza della lampada.

Se si considera quanta energia si consuma nelle proiezioni cinematografiche, ci si fa subito un'idea del cospicuo beneficio che si può ritrarre dall'applicazione integrale del trattamento antiriflettente.

Naturalmente la medaglia ha il suo rovescio. Il trattamento è una cosa fina, che va fatta bene e mantenuta bene. Se il trattamento non è eseguito con le cure e le regole del caso, il deposito sulla superficie assume una struttura granulosa e pulverulenta, che riduce la riflessione (tanto è vero che la superficie tratta appare scura, osservata per riflessione), ma riduce anche la trasmissione, ossia lo strato è assorbente. E' evidente che questo non è l'effetto che si vuole ottenere, perché il trattamento è utile in quanto il flusso non riflesso viene convogliato nella direzione di utilizzazione, ma se si deve perdere, poco importa che sia perso per riflessione o per assorbimento.

Inoltre le superfici trattate sono delle cose delicate. Se vengono strofinate con panni polverosi (e la polvere contiene spesso elementi durissimi, che non di rado arrivano a graffiare lo stesso vetro) o con materiale abrasivo, perdono la loro proprietà e il beneficio scompare. Già le superfici di vetro degli obbiettivi sono da considerarsi delicate; l'aggiunta del trattamento ne aumenta la delicatezza e richiede maggior attenzione e competenza in chi maneggia questi strumenti.

Ma la crescente diffusione delle applicazioni del trattamento antiriflettente sta a dimostrare che il bilancio fra i beneficii e gli inconvenienti è nettamente attivo per i primi e quindi è da considerarsi buona pratica estenderne l'uso anche nella strumentazione cinematografica.

Vasco Ronchi

Documenti

Corso di Filmologia alla Università di Roma

A cura della Sezione Italiana di Filmologia, presieduta dal prof. Francesco Piccolo, Preside della Facoltà di Magistero, dal prof. Mario Ponzo, Direttore dell'Istituto di Psicologia, e dal dott. Luigi Chiarini, V. Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, è stato organizzato presso la sede della Facoltà di Magistero della Università di Roma un corso di Filmologia, di cui è direttore il prof. Enrico Fulchignoni.

Alla inaugurazione del corso, tenutasi il 9 febbraio u. s., era presente il Rettore Magnifico dell'Università di Roma, prof. Giuseppe Cardinali, l'avv. Nicola De Pirro, Direttore Generale dello Spettacolo, docenti, personalità e numeroso pubblico. Ha preso per primo la parola il prof. Mario Ponzo, col discorso che viene stampato nelle successive pagine. Ha fatto seguito il dott. Luigi Chiarini, ringraziando l'Università e il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio per l'aiuto e l'importanza annessa agli studi filmologici. Infine il prof. Francesco Piccolo ha tenuto la conferenza inaugurale sul tema: « I cicli nella letteratura e nel cinema », che *Bianco e Nero* pubblicherà nel prossimo fascicolo.

Le lezioni del corso continuano a svolgersi regolarmente nei giorni di martedì e sabato, dalle 19 alle 20. Eccone il programma:

Gruppo I - *Storia ed estetica*

Prof. Luigi Rognoni, Direttore della Cineteca Nazionale:
1) *La preistoria del cinema*
2) *L'invenzione di Lumière*
3) *Il gusto dei primitivi*

Dott. Luigi Chiarini, Vice-Presidente del C. S. C.:
1) *Soggetto e sceneggiatura*

Dott. Francesco Pasinetti, Direttore del C. S. C.:
1) *Il senso del cinema nell'uomo contemporaneo*

Dott. Mario Verdone, redattore di « Bianco e Nero »:
1) *Il film muto italiano*
2) *Il film sonoro italiano*

Prof. Carlo L. Raggmanti, Ordin. di Storia dell'Arte nell'Università di Pisa:
1) *L'immagine filmica*

Prof. Ugo Spirito, Ordin. di Filosofia nell'Università di Roma:
1) *Unità e pluralità di artisti nel cinema*
2) *Il cinema, documento del mondo moderno*

Prof. Valerio Mariani, Ordin. di Storia dell'Arte nell'Università di Napoli:
1) *Ritmo e movimento nelle arti figurative e nel cinema*
2) *Scambi e influssi tra arti figurative e cinema*

Prof. Luigi Ronga, Incar. di Storia della Musica nell'Università di Roma:
1) *La musica nel film*

Arch. Guido Fiorini, Incar. di Archit. nell'Università di Roma:
1) *La scenografia cinematografica*

Prof. Francesco Piccolo, Preside della Facoltà di Magistero:
1) *Il cinema come autobiografia*
2) *La creazione dei « cicli » in letteratura e nel cinema*

Prof. Umberto Bosco, Ordin. di Letteratura italiana nell'Università di Roma:
1) *Tipologia letteraria e tipologia nel cinema*

Prof. Franco Lombardi, Incar. di Storia della Filosofia nell'Università di Roma:
1) *Cinema e cultura*
2) *Antropologia ed estetica*

Prof. Enrico Castelli, Dirett. dell'Ist. di Studi Filosofici:
1) *Esistenzialismo e cinema*

Porf. Raffaele Mastrostefano, del C. S. C.:
1) *La critica cinematografica*

Prof. Goffredo Bellonci, del « Giornale d'Italia »:
1) *Il cinema nella letteratura contemporanea*

Prof. Roberto Paolella:
1) *Il cinema, arte di movimento*

Gruppo II - *Psicologia e sociologia*

Prof. Mario Ponzo, Ordin. di Psicologia nell'Univ. di Roma:
1) *Le immagini*
2) *Cinema e orientamento professionale*

S. E. Padre Agostino Gemelli, Rettore dell'Università Cattolica di Milano:
1) *Cinema e personalità*
2) *Azione filmica e condizione psichica*

Prof. Luigi Volpicelli, Ordin. di Pedagogia nell'Università di Roma:
1) *Cinema ed educazione*
2) *Sui metodi di indagine in cinematografia infantile*

Prof. Enrico Fulchignoni, Incar. di Psicologia nell'Università di Roma:
1) *Problemi percettivi del cinema*
2) *Cinema e vita affettiva*

Prof. Cesare Musatti, Ordin. di Psicologia nell'Università di Milano:
1) *Cinema e psicoanalisi*

Prof. Alberto Marzi, Inc. di Psicologia nell'Università di Firenze:
1) *Cinema e minorati psichici*

Prof. Ferruccio Banissoni, Ordin. di Psicologia nell'Università di Trieste:
1) *Influenza sociale del cinema*

Prof. Camillo Pellizzi:
1) *Il cinema come mezzo d'indagine sociale*
2) *Il cinema come strumento d'azione sociale*

Prof. Raymund Snodin, del « British Council »:
1) *Gli aiuti visivi nell'educazione degli adulti*

Prof. Peter Tahourdin, del « British Council »:
1) *Il cinema nell'insegnamento delle scienze*

Prof. Remo Branca:
1) *Valore sociale del formato ridotto*

La ricerca scientifica nel campo della filmologia

L'inaugurazione di questo corso di filmologia — il primo che venga tenuto in Italia — non sta ad indicare un inizio nel campo della filmologia, ma rappresenta il frutto di un'attività svolta tenacemente da piú di un biennio da un gruppo di uomini di parte scientifica e da quel manipolo di studiosi raggruppati intorno a Luigi Chiarini al Centro Sperimentale di Cinematografia. Riferendomi al settore particolare di studi che mira a ravvicinare psicologia e sociologia al cinema gli or-

ganizzatori e gli iniziatori di questo corso sanno benissimo che le vie della ricerca scientifica nel campo della filmologia sono in gran parte ancora da tracciare. Dalla constatazione di questa situazione essi sono stati mossi, e dal desiderio di far ritornare alla scienza il cinema, che dalla scienza prese molti anni fa le sue mosse. Essi non hanno dimenticato l'apporto che Marey, con una serie di fotografie successive, diede allo studio del problema del volo degli uccelli, mentre altri, contemporaneamente a lui, scopriva nel cinema un curioso mezzo di svago.

Dato l'imponente sviluppo del cinema quale ricreazione per collettività sempre piú numerose, il film è oggi divenuto oggetto di preoccupazione da parte di educatori, di sociologi, di uomini politici. Ma insieme e al di là di ciò il cinema va ridivenendo oggetto di ricerca perché, riconoscendone la potenza di azione sulle menti di singoli e di masse, è sorto il problema scientifico di riconoscere le cause, i motivi dei suoi effetti, onde meglio governarli e, nello stesso tempo, per perfezionarlo come strumento di studio. Possiamo dire con orgoglio che a facilitare questo ritorno gli italiani hanno partecipato e partecipano. In questo ultimo biennio essi sono stati presenti e attivi a vari Congressi Internazionali a Parigi, a Edimburgo, a Venezia. A Edimburgo, al XII Congresso Internazionale di psicologia, si è svolto un interessante simposio sui rapporti fra cinema e psicologia, promosso dagli italiani, cui parteciparono psicologi d'ogni parte del mondo. Gli psicologi italiani si accingono a partecipare trattando lo stesso tema al Congresso mondiale di psicologia applicata, che si terrà a Berna nel prossimo settembre.

Mettendo in salienza l'apporto degli psicologi alla filmologia non vorrei che si pensasse che solo gli psicologi agitano il pensiero e sono animati dal desiderio del ritorno del cinema nel campo della scienza. Per quanto vi siano fra gli uomini di scienza alcuni che non comprendono ancora quanto grandi possono essere i contributi del cinema quale mezzo di ricerca, ha costituito per me una grande soddisfazione il risultato di una recentissima inchiesta condotta dal nostro Istituto a mezzo di questionario rivolto a tutti i membri dei comitati scientifici del Consiglio Nazionale delle Ricerche. Tutti coloro che hanno risposto al questionario (che costituiscono l'80% dei componenti i comitati) hanno auspicato unanimamente il ritorno del cinema in scienza e indicati numerosi temi di ricerca, quanto mai vasti e interessanti. Questa risposta concorde si è avuta anche da parte dei cultori delle scienze a carattere prevalentemente tecnico.

Da due anni presso lo stesso Consiglio Nazionale delle Ricerche si è costituita una Commissione per il Cinema Scientifico.

Si comprende facilmente che le possibilità del cinema siano massime nel campo delle scienze educative e come di questo aspetto si interessi particolarmente il Ministero della Pubblica Istruzione. Io stesso ho avuto occasione di prospettare al recente I Congresso Nazionale per l'Educazione degli adulti, come nel cinema e nelle radio-trasmissioni debbano vedersi i mezzi piú adatti per riaccendere gli interessi per l'apprendimento e per la cultura nel nostro Paese.

Ora è necessario un ultimo importante passo, ed è che l'Università apra finalmente, anche da noi, le sue porte agli studi ed agli insegnamenti dei nuovi grandi mezzi moderni della scienza e dell'educazione per la conquista delle menti e degli animi delle masse popolari, e che sono costituiti dal cinema, dalle radio-diffusioni, dal giornalismo, dalla pubblicità. Di questi mezzi debbono essere edotti i giovani, che, imparando a conoscerli, sapranno cosí meglio comprenderne il significato, la potenza, il modo di usarne piú efficacemente. A questo intendimento mira in fondo l'attuale corso di lezioni-conferenze, che hanno inizio questa sera. Il corso è dovuto all'iniziativa e all'entusiasmo che non ha posa del prof. Enrico Fulchignoni. Il luogo dove esso si inizia, sede della Facoltà di Magistero, non poteva essere meglio scelto per il suo significato simbolico. Al Corso, che vede alla sua inaugurazione tanti ascoltatori attenti, e fra essi persone eminenti nel campo della scienza, dell'educazione, dell'arte, del giornalismo, non dubito che arrida il migliore successo, premio per i suoi organizzatori e incitamento a perseverare.

Mario Ponzo

I libri

EDWARD CARRICK: *Art and Design in the British Film (A Pictorial Directory of British Art Directors and their Works)*, Dennis Dobson, Londra, 1948.

Edward Carrick aveva già pubblicato nel 1941 un *Designing for Moving Pictures* nel quale aveva dedicato al lavoro tecnico dello scenografo pagine fruttuose in cui erano condensate le sue personali esperienze e la particolare attenzione scientifica posta alla evoluzione della scenografia cinematografica, con esauriente documentazione. Qualche mese fà il Carrick ha fatto stampare presso Dobson un altro libro sulla materia a lui particolarmente cara, e ha dato con *Art and Design in the British Film* un panorama ampio, illustrato, ricco di notizie, su tutti gli scenografi britannici piú ricordevoli, mettendo in evidenza il loro lavoro nel cinema, in gran parte sconosciuto, e l'influenza che le arti grafiche hanno sul film, non tanto come decorazione di ambienti piú o meno offerti al regista quale materiale già in parte approfondito, quanto proprio come partecipazione « drammatica » al racconto cinematografico. Già nei film del periodo espressionista tedesco questa partecipazione era evidente, e cosí pure in quello francese dei Clair, Carné, Renoir, Allegret, Duvivier, dove tanto ragguardevole era risultata la collaborazione dei Trauner e Meerson. Un ramo della migliore scenografia tedesca si inserí fruttuosamente nel cinema britannico con Alfred Junge, e attorno a lui fiorirono molti altri scenografi che si sono imposti piú o meno lentamente all'attenzione di quanti guardano con maggiore rigore critico ai problemi artistici della cinematografia: tali nomi si ritrovano tutti nelle pagine dedicate dal Carrick (che è noto anche in Italia per la sua attività scenografica, e, come è risaputo, ha per vero nome Craig, essendo il figlio di Gordon Craig); ma accanto a Junge e ai suoi rampolli v'è tutta una illustrazione, che può dirsi completa, della scenografia cinematografica britannica. Circa trenta sono gli artisti di cui il Carrick dà ragguaglio, con capitoli a parte: notizie biografiche, riproduzioni di disegni, citazione dei film piú importanti cui hanno collaborato, note sullo stile di ciascuno degli scenografi in discorso. V'è Andre Andreev, nato in Russia e trasferitosi in Gran Bretagna, con le sue significative scenografie di *Teresa Raquin, Dreigroschenoper, Golem* e *Anna Karenina,* l'ultimo film di Duvivier. Incontriamo, dopo altri capitoli, John Bryan, il romantico disegnatore di ormai celebri film tratti da Dickens, *Grandi speranze* e *Oliver Twist.* Dello stesso Carrick vediamo il lavoro compiuto in *Captain Boycott* e nel recentissimo *The Blue Lagoon.* Altri documenti: Carter e la scenografia di

di *Jassy la zingara,* Roger Furse con *Amleto* e *Fuggiasco (Odd Man Out),* Hein Heckroth con *The Red Shoes (Scarpette rosse).* Questo scenografo merita un particolare cenno: segue nelle loro teorie Appia e Gordon Craig, rifugge dalle forme del teatro e del cinema realistico, tende ad una forma di espressione senza limiti, e l'ultimo film di Powell e Pressburger dà una esatta misura del suo stile e del suo lavoro.

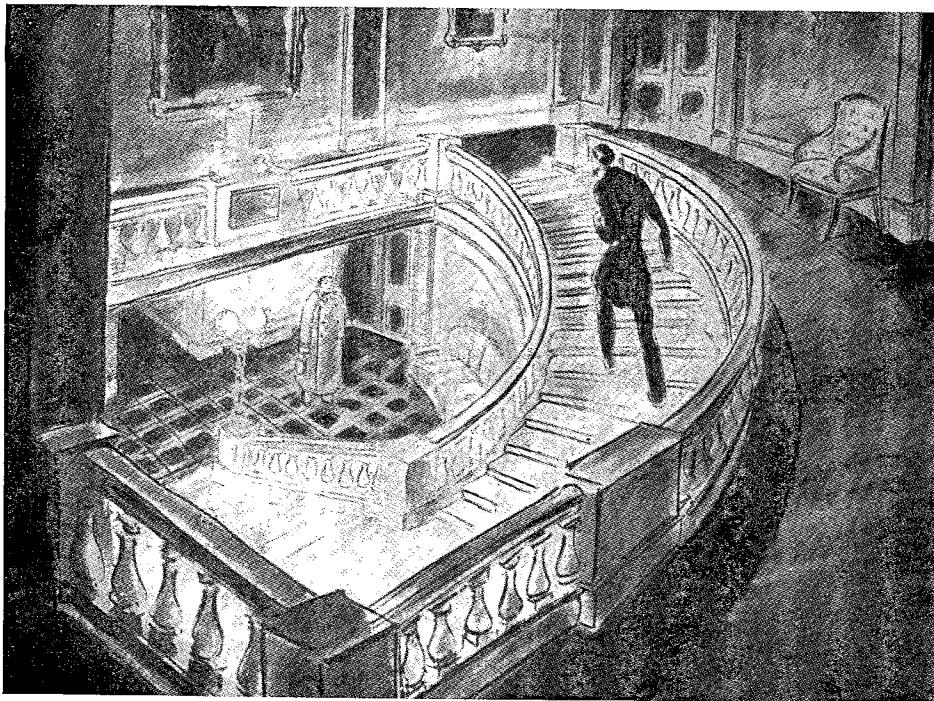
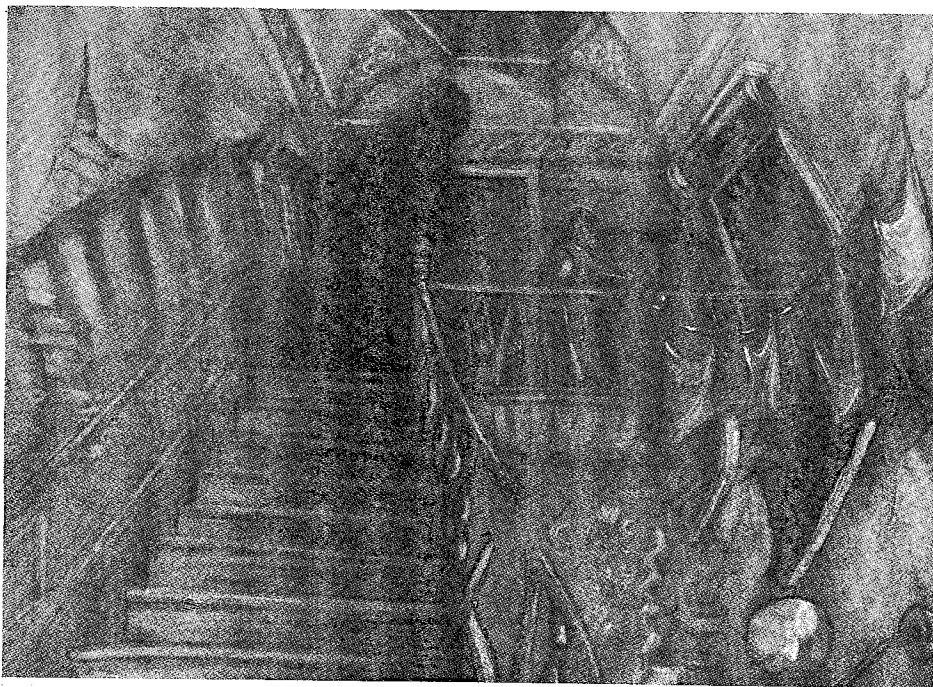
Alla numerosa e tuttavia eletta schiera sono da aggiungersi: Laurence Irving, con *Iron Mask (Maschera di ferro)* e *Pigmalione;* lo Junge, già ricordato, cui si debbono le scenografie di molti film europei: da *Salto Mortale, Piccadilly, Moulin Rouge, Cape Forlorn (Fortunale sulla scogliera)* a *Ebreo Süss, Duca di ferro, Cittadella, Addio Mister Chips, Scala al paradiso, Narciso nero;* Vincent Korda, che ha lavorato a *Enrico VIII, Primula Rossa, Don Giovanni, Things to Come* (il film tratto da un romanzo di Wells), *Ladro di Bagdad;* il delicato Olive Messel, con le sue reminiscenze di barocco e rococò, scenografo anche di *Cesare e Cleopatra;* Michael Relph, allievo di Junge, con *They Came to a City,* dalla commedia di Priestley; Paul Sheriff, prima assistente di Andreev e attore, poi scenografo di *Enrico V.*

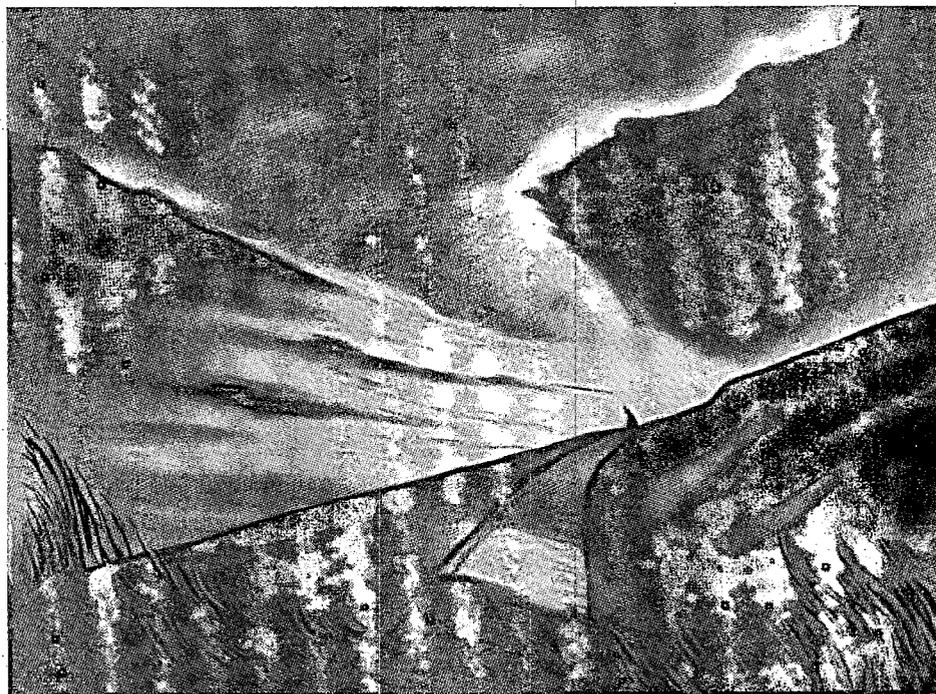
Un capitolo a sé hanno gli scenografi nuovi o minori, o che comunque non hanno svolto nel cinema un lavoro ancora cosí ampio e di risonanza come i nomi che abbiamo già ricordato: tra costoro l'oriundo italiano Walter L. Mazzei. La introduzione del libro è stata scritta dall'infaticabile Roger Manvell, che si intrattiene sui valori figurativi dell'immagine e loro composizione, con affermazioni che desume anche da *The Film Sense* di Eisenstein.

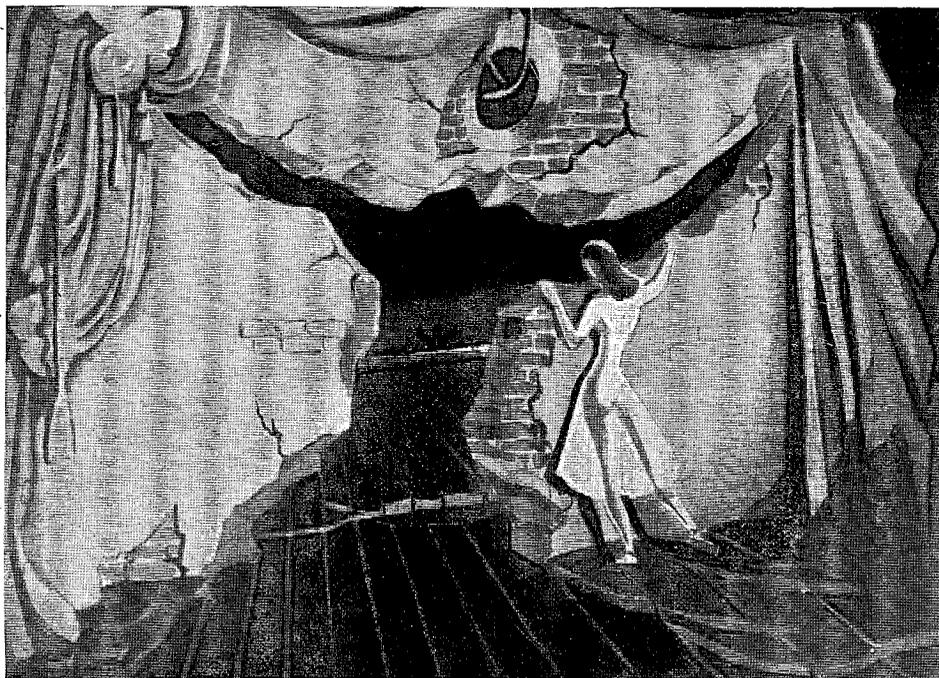
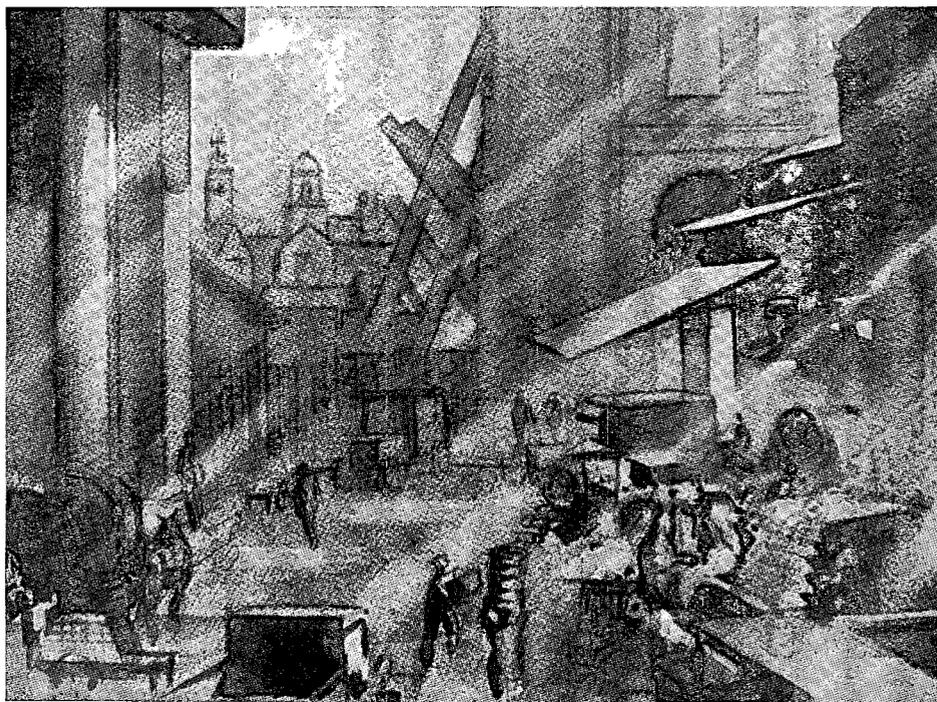
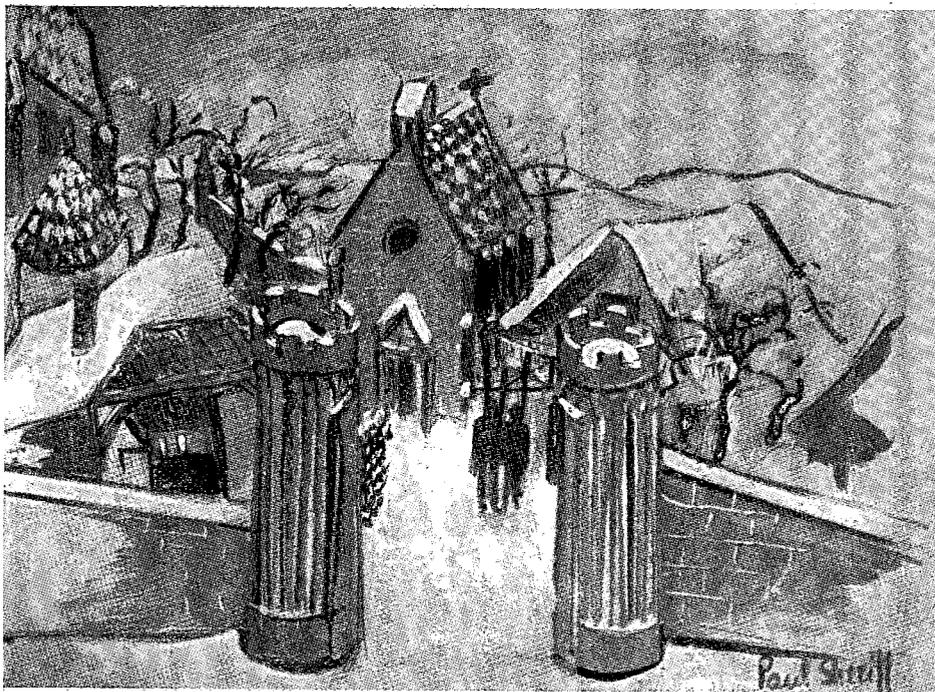
Il Carrick cerca ora di documentarsi sull'opera degli scenografi del continente, e gradita gli sarebbe la collaborazione anche degli artisti nostri, che volessero inviargli qualche disegno o riproduzione di lavori eseguiti per i film italiani piú conosciuti.

HENRI THÈTARD: *Histoire merveilleuse du cirque,* Prisma (7, Rue Scribe) Parigi, 1948.

La letteratura del circo sta prendendo una solida consistenza. Opere come quelle del Thètard (da *Les Dompteurs* a questa *Histoire*), del Rémy (*Les Clowns*), del Wilson Disher (sulle fiere e circhi di Gran Bretagna, dove campeggia la figura di Astley, sergente maggiore di cavalleria, fondatore del primo circo moderno) sono fondamentali per fissare esteticamente e storicamente le basi dello sviluppo di questo spettacolo. « Signor Saltarino » e Lord Sanger, Hagenbeck e Clarke, i ricordi dei Fratellini e di Grock, tutta una fioritura di testi che ci proponiamo di esaminare piú a fondo in altra sede. Intanto ci basta di mettere in evidenza lo studio e la ricerca che hanno promosso, non da oggi, gli uomini del circo, oltre al colore, al romanzesco, al meraviglioso che hanno ispirato a scrittori come Dickens e De Goncourt, a pittori come Joseph Parry e Toulouse Lautrec e a poeti come Jacob e Rilke, a registi cinematografici come Murnau e Von Sternberg.

Si è che il lavoro di un Rastelli o di un Barnum non ha meno di eroico

Anna Karenina di J. DUVIVIER disegno di ANDRE ANDREEV

Odd Man Out di CAROL REED disegno di RALPH BRINTON

Great Expectations di DAVID LEAN — pastello di JOHN BRYAN

Oliver Twist di DAVID LEAN — pastello di JOHN BRYAN

Hamlet di LAURENCE OLIVIER disegno di ROGER FURSE

Red Shoes di POWELL e PRESSBURGER disegno di HEIN HECKROTH

Pygmalion di ASQUITH e HOWARD — acquarello di LAURENCE IRVING

Henry V di LAURENCE OLIVIER — olio di PAUL SHERIFF

(per gentile concessione di Edward Carrick e della Casa Editrice Dennis Dobson di Londra)

di quello di uno Stanislavskij o di un Cortot. Dalle biografie di scrittori celebri, di grandi compositori, si ritrae sempre, o quasi sempre, l'impressione di una grande disciplina, di una dura fatica intellettuale. Flaubert che pena tutta una notte su un periodo. Artisti che passano le giornate davanti al cavalletto o al piano. Un *clown* come Grock realizza dopo anni di lavoro l'entrata celebre del cappello che cade e non viene mai raccolto perché ogni volta il pagliaccio lo scansa col piede proprio nel momento che sta per ghermirlo. Rastelli si esercitava coi suoi giuochi otto ore al giorno, e si può dire che lànciava in aria palle d'avorio e cerchi proprio mentre la rivoluzione russa imperversava sulle strade. Pensate, poi, la costanza di quel domatore che riesce a far salire su una grossa sfera un elefante. Siamo nel mondo della pazienza, della destrezza, dell'equilibrio, della misura: proprio quella « misura » su cui, a dire di Goethe, si fonda l'arte.

Di questo mondo — che a diritto Thètard qualifica « meraviglioso », in quanto contiene, oltre che destrezza e colore, rischio e magnificenza, esotismo ed energia umana — lo scrittore ed uomo di circo ha composto una storia che, data l'imponenza del lavoro, e la ricchezza delle pagine in carta patinata dove le stampe, le fotografie, i documenti, si succedono, ben può ritenersi, fino ad oggi, la piú completa, la piú esauriente, la piú affascinante. Dai circhi romani al settecento inglese, dove campeggia anche la figura di Joe Grimaldi, dalle baracche del Boulevard du Crime all'Hippodrome, alle carovane di Guerra, agli stabilimenti di Amburgo e Berlino. Una parata suggestiva e insolitamente pittoresca, come quella, ad esempio, che lo schermo ci ha offerto in *Parata sportiva a Mosca* (dove anche gli omaccioni dalle braccia enormi che sollevavano pesi, le fanciulle agili come acrobate, i costumi variopinti dei ginnasti, componevano un vero corteo da circo, il piú vario, il piú numeroso, il piú popolare).

I maggiori domatori, saltatori, equilibristi, pagliacci, giocolieri, montatori, sono passati in rassegna in questa opera, che è tipograficamente ineccepibile, una vera pubblicazione di pregio per amatori non soltanto del circo, ma del libro. Nelle ultime pagine c'è anche un elenco commovente: il « martirologio » del circo, coi nomi dei « caduti » sbranati dai leoni, precipitati dai trapezi, trafitti dai pugnali, proiettati con eccessiva violenza da uno di quei cannoni che si vedono nel *Circo* di Aleksandrov. Il Thètard esamina anche i rapporti fra letteratura e circo, fra pittura e circo, fra spettacolo e circo. E', questa ultima, l'unica parte che abbiam trovata meno esauriente. Ed anche per completare questo lavoro, per porre in evidenza quale enorme tessitura di rapporti corre fra circo e cinema, *Bianco e Nero* sta preparando da qualche mese un fascicolo speciale su « Circo e cinema ». Si vedrà come Charlot, Ridolini, Polydor, e innumerevoli comici del cinema americano, siano legati, per diversi aspetti, al circo; come i *cow-boys* dei *western* si portarono dalla prateria al cinema, dalla prateria alla pista: lo stesso *Buffalo Bill,* cui fu dedicato il film, diresse, come è noto, un circo; come *Dumbo* sia figlio di Jumbo del Barnum; come il *movimento* sia la vita stessa del circo e del cinema (un *clown* fermo, un acrobata a riposo non interessano, e neppure interessa un fotogramma del film: occorre che a questo ne succeda un altro); quale, inoltre, sia il contributo che la pantomina ha dato al cinematografo; quale l'apporto che la vita del circo ha dato

allo spettacolo cinematografico. A questo proposito sarà indispensabile una filmografia, che ci sforzeremo di rendere quanto piú possibile completa, benché sia difficile, ormai, indagare su certe zone del cinema muto. Ma per quel che riguarda la storia del circo non potremo non tenere presente questa opera fondamentale del Thètard, cui rivolgiamo da questa sede tutta la nostra ammirazione.

Le due parti dell'Histoire sono completate da un terzo volume, dedicato per intero ai Fratellini, che ancora non abbiamo potuto vedere. Ne sono state stampate sole 500 copie numerate, in carta speciale.

ENRICO BASSANO: *Storia del circo,* in « Il Dramma », n. 75-76, gennaio 1949.

E giacché siamo in tema di circo non tralasceremo di ricordare questo compendio del Bassano, che si basa — come è detto nelle prime pagine — sull'opera del Thètard. *Il Dramma* compie venticinque anni e Lucio Ridenti ha voluto celebrare queste nozze d'argento con un fascicolo nel quale ben si riassume il suo amore per tutto lo spettacolo, la sua passione editoriale, il suo eccezionale gusto di « impaginatore ». E' forse, questa rivista, la meglio impaginata di quante ne abbiamo sfogliate: il disegnetto, la piccola stampa, la maschera della commedia dell'arte, fanno capolino fra colonna e colonna, riempiono i vuoti creando una armoniosa composizione. Le fotografie saltano da pagina a pagina come « cambiamenti a vista » o come lanci nello spazio di acrobati: cosí, ad esempio, nelle illustrazioni della *Storia del circo* del Bassano. E' la tecnica di rendere visuali e vivi al lettore gli aspetti piú diversi e difficili ad esprimersi dello spettacolo: infatti *Viene l'uomo del ghiaccio* di O'Neill (è il titolo del dramma pubblicato nello stesso numero) si *legge* in quanto testo; ma il « salto della morte » dei *Codonas* va *visto;* di *Rosalinda,* invece (illustrata in altra sezione), potrete aver *letto* il testo scespiriano, ma dovete *vedere* l'edizione del Visconti. Il *Dramma,* per finire, sa l'arte di porgere il documento visuale, e questa è una ragione di piú perché *Bianco e Nero,* che studia il piú popolare dei mezzi visuali, gli invii da questa pagina un augurio di lunga vita.

M. V.

I film

La città nuda

(*The Naked City*) - *Origine*: U. S. America, 1947 - *Produzione*: Mark Hellinger-Universal-International - *Regía di* Jules Dassin - *Soggetto di* Malvin Ward - *Sceneggiatura di* Albert Maltz - *Fotografia di* William Daniels - *Musica di* Miklos Rozsa - *Attori*: Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart, Don Taylor, Ted de Corsia, House Jameson, Anne Sargent, Adelaide Klein, Grover Burgess.

Nell'immediato dopoguerra il cinema americano tornò sui nostri schermi con una baldanza e una prepotenza che ci lasciò per un certo tempo allucinati e confusi. Quando i nostri occhi furono riposati, quando la curiosità e l'attesa lasciarono il passo a una piú conseguente capacità d'osservazione, notammo soprattutto una cosa: che il cinema americano aveva ritrovato con i temi ispirati al conflitto bellico una rinnovata forza narrativa, ed aveva decisamente superato (chiudendo un'esperienza piú che decennale) alcuni schemi invecchiati, come quelli della commedia a sfondo teatrale e il «giallo» di puro e limitato spettacolo. Da una parte, film come *Tom, Dick e Harry* e *Molta brigata, vita beata,* significavano, e il passo sembrò valido, un ritorno conseguente alla realtà, seppure intesa attraverso la commedia; dall'altro, l'urgenza di una realtà intesa drammaticamente, portò un gruppo di produttori e di registi ad occuparsi di temi di vasto interesse sociale, un interesse vivo e tutto teso a raccontare le contraddizioni della vita americana acuíte dal dopoguerra. Da questa seconda tendenza, ben piú funzionale della prima sul piano artistico, nacquero i film sui reduci, sull'antisemitismo e su altre piaghe della società statunitense: Dmytryk, Kazan, Hellinger ne furono gli assertori piú conseguenti, Hathaway, Wyler (con *I migliori anni della nostra vita*) e qualche altro, solo occasionalmente, parteciparono al movimento d'avanguardia. Fu a questo punto che ad alcuni critici sembrò, e non senza interessanti punti d'appoggio, che a Hollywood fervesse un rinnovamento capace di arrestare la crisi sempre piú prossima e di rinverdire la tradizione aurea del cinema di Douglas, del *western* e del primo Vidor. Illusione momentanea: giacché, allontanatosi il conflitto mondiale, una reazione spietata ricacciò indietro ogni fermento rivoluzionario. Inutile qui ricordare i processi contro i registi progressivi, il ritorno graduale a un grave conformismo ideologico. Sono fatti del tutto consacrati. Il cosiddetto «giallo psicologico» dei varî Hitchcock, Lang, Siodmak appare comunque una via d'uscita accettabile, mentre il realismo piú conseguente, che pure aveva trovato accenti autentici di sincerità (soprattutto con il Dmytryk di *Anime ferite* e di *Odio implacabile*) è costretto in limiti angusti, e i registi che nel realismo avevano ritrovato estro e fantasia, sono costretti a compromessi decisivi. E' su questa linea, è su queste basi, che vanno riconsegnati e giudicati alcuni film, girati fra il 1947 e il 1948, quali *Chiamate nord 777* di Hathaway, *La forza bruta* e *La città nuda* di Mark Hellinger e Jules Dassin.

In particolare, *La città nuda,* un film che deve essere segnalato soprattutto per la bellezza e la forza espressiva dei suoi esterni girati nella città di New York, non va esente, come invece è sfuggito alla maggior parte dei recensori, dalla critica fondamentale al genere specifico, chiamato impropriamente neorealista, sulla scorta, quanto mai illusoria e imprecisa, dell'analogo movimento di casa nostra. Se da un lato, infatti, l'introspezione e la rappresentazione «interna» della città immensa e convulsa, la cui vita appare esagitata e durissima, macchiata com'è dalle sostanziali diffe-

renze di classe (è quasi la prima volta che il cinema americano ha fermato l'attenzione sulla vita di una metropoli, sui tram, le strade, i cortili, le piazze girate dal vero, escludendo i tabarin e i locali di lusso, le case principesche alla Deanna Durbin, ecc.), è risolta nei termini di una lodevole narrazione cinematografica; da un altro, la storia che si inserisce su questo sfondo, è sviluppata nella sua parte piú macchinosa e piú «gialla»: non crediamo di scoprire nulla affermando che l'autentica narrazione non doveva vertere sulla ricerca poliziesca dell'assassino, ma al contrario puntare sulla tragica vicenda della famiglia della ragazza uccisa, sull'arrivo di quest'ultima a New York e sul suo inserirsi nel marcio di una società pericolosa come le sabbie mobili. Non a caso la sequenza dei genitori che vanno a vedere il cadavere della loro cara all'obitorio, non porta alcun lume (gli americani non si lasciano mai scoprire in difetto sulla funzionalità e necessità di un brano nel complesso dell'opera), all'inchiesta condotta dal tenente Dan Muldoon, ma piuttosto sembra inserita forzatamente dal gusto e dalle predilezioni di natura volgarmente contenutistica del regista Dassin. Il quale, d'altra parte, conduce il film con disuguale ritmo e con discontinua efficacia: si vedano le sequenze in interno, tutte svolte con un linguaggio narrativo del tutto piano e convenzionale, ad eccezione della scena nella casa del lottatore-assassino, realizzata con forza e convinzione. Cosí mentre i locali della polizia sono anonimi, la casa del lottatore è veramente «una casa», con i corridoi larghi appena per il passaggio di una persona, la vasca da bagno usata come ripostiglio, la ristrettezza propria, insomma, di una abitazione di periferia americana. Come abbiamo detto, la realtà per Jules Dassin acquista un calore e un vigore di tutt'altra resa quando la macchina da presa è posta nel cuore della città, sui ponti o nelle strade: qui il regista coglie, con precisa funzionalità, campi lunghi con sfondi animati di suggestivo sapore; bambini che giocano, una folla anonima, «vera» e pure partecipe, campi di tennis in contrasto significativo con l'individuo braccato dalla polizia e fuori ormai dal consorzio umano. In questo senso, la fuga finale, condotta con ritmo e montaggio serrati, appare la sequenza piú autentica e cinematograficamente valida dell'intero film: un brano di rara evidenza che può essere paragonato alla rivolta dei carcerati nel precedente film di Dassin, *La forza bruta*. Ciò che il regista non riesce a cogliere, e che sembra restare in un clima intenzionale, (e qui va accennato al produttore Mark Hellinger, scomparso recentemente, che è senza dubbio l'ispiratore — del resto presente nel preambolo parlato — e l'animatore del film), è il quadro complessivo, il respiro, diremmo quasi, della città; questo tentativo poteva dirsi abortito all'inizio, giacché i freni della censura hanno impedito ai realizzatori un piú vigoroso approfondimento sociale. Nello stesso modo e per le stesse ragioni, alcuni personaggi del film restano del tutto sfocati in confronto degli altri. Si veda il dottore implicato nei traffici, il tenente di polizia (Barry Fitzgerald assume toni ironici e comici quasi per compensare le mancanze psicologiche del personaggio) e i varî poliziotti, e, al contrario, il lottatore assassino (interprete efficace Ted de Corsia) e Frank Niles, il giovane scapestrato e bugiardo. Ogni polemica nei riguardi della polizia è bandita; gli agenti sono visti con benevola simpatia al contrario di altri film precedenti come *La forza bruta* e *Boomerang*. Si tende in questo film a far sopportare il peso di tutte le azioni violente e delittuose ai fuori-legge, senza, d'altra parte, approfondire le cause e i rimedi *positivi* per combatterla, questa violenza, espressione della società attuale americana. Per questo, abbiamo detto all'inizio che l'autentico film non è stato girato; ne è stato girato invece un altro molto meno interessante e certo piú conformista al codice Hays.

Questi, dunque, i pregi e i difetti di un film che, del resto, spicca in maniera del tutto inusitata fra la mediocre marea dei film statunitensi presentati con incredibile abbondanza sui nostri schermi. Della tendenza realista del cinema americano, *La città nuda* è certo uno degli esempi piú cospicui; ma nello stesso modo bisogna riconoscere che codesta tendenza va affievolendo di giorno in giorno la sua forza, sperde le sue conquiste in esperienze sempre meno valide. La mancanza di una chiara fisionomia stilistica e di una precisa forza indagatrice (per colpa o meno dei suoi piú interessanti rappresentanti è cosa che qui non ci interessa d'indagare), rendono in definitiva i suoi tentativi del tutto inconcludenti. E' quindi assai arduo il compito di que-

sto cinema d'avanguardia, e la sua influenza sul cinema americano piuttosto limitata. A quel cinema, dominato da Wall Street e costretto dalla sua crisi a battere le strade piú consuete del lattemiele, dell'evasione romantica e del film prettamente borghese.

m. m.

Un marito ideale

(An Ideal Husband) - Origine: Gran Bretagna - *Produzione:* Korda London Film - *Regía di* Alessandro Korda - *Soggetto basato sull'omonima commedia di* Oscar Wilde - *Sceneggiatura di* Lajos Biro - *Fotografia di* Georges Périnal - *Scenografia di* Vincent Korda - *Costumi di* Cecil Beaton - *Speciali effetti di* W. Percy Day - *Musiche di* Arthur Benjamin - *Attori:* Paulette Goddard (Mrs Cheveley), Michael Wilding (Visconte Goring), Hug Williams (Robert Chiltern), Diana Wynyard (Lady Chiltern), sir Aubrey Smith (Lord Caverham), Glynis Johns (Mabel Chiltern), Constance Collier (Lady Markby).

E' il primo film di Alessandro Korda come regista oltreché produttore, dopo la pausa che risale a *Perfect Stranger* (1944). In Gran Bretagna il film ha usufruito d'un lancio preventivo e sincrono, d'una vistosità ed insistenza forse senza pari ma ciò, indubbiamente, in parte si giustifica con il progresso regolare ed indipendente dell'organizzazione pubblicitaria in un paese che solo in questi ultimi anni ha sentito, nei confronti del cinema, lo sprone di un primato.

An Ideal Husband è, come *Amleto* o *Cesare e Cleopatra,* nell'attuale trapasso del cinema inglese, un altro film al servizio di un'opera teatrale; e ciò non tanto perché i pregi ed il prestigio del dialogo sono in gran parte rispettati, quanto perché tutto il materiale aggiunto, pur essendo di facile attribuzione cinematografica, non apporta alcuna variazione essenziale alla resa finale, all'indole dello spettacolo.

Intendiamo dire che qui l'opera di teatro è tuttora il supporto della rigerminazione spettacolare, mentre è soltanto in *Enrico V* che si riduce a pretesto, riscattandosi l'opera in film per le reiterate e predominanti risorse prettamente cinematografiche che entro vi concorrono; dove non si ha, semplicemente, il raddoppio di una spettacolarità preesistente, ma l'esito di una spettacolarità nuova, riconoscibile nel libero estro e nella diversa foga narrativa; nel ritmo meno blando ed uniforme di quello inserito nell'opera di teatro, piú vario, solerte, sostenuto, quando non addirittura euforico sui *crescendo,* come nella stupenda sequenza della battaglia.

In *An Ideal Husband,* al contrario, alcun particolare impulso ritmico, alcuna volontà di riscatto dai termini e dal tempo creativo del testo sono riscontrabili. Lo spettatore riceve le battute, gode il beneficio superficiale di una moltiplicata icastica, ma non gli è permesso di assimilare una specifica cadenza di racconto con cui levitare ed arricchire la sua emozione. Questa carenza di un particolare piglio narrativo è riscontrabile sin dalla prima sequenza, che pure aveva in sé tutti gli elementi per un avvío essenzialmente cinematografico: felice risulta infatti quell'immissione immediata dello spettatore nella piú caratteristica cornice della Londra fin di secolo — Hyde Park all'ora della passeggiata, con l'interminabile sfilata di carrozze in corsa («*Victoria reigns - but Fashion is the Queen*») e i decorativi interventi delle Guardie reali a cavallo — ma il movimento entro le susseguenti inquadrature rimane di volta in volta isolato, non lega e non trae partito dal prolungamento del tema, che pur risulta insistito.

In altre parole la sequenza in questione ha, sí, la necessaria durata, tuttavia le manca la non meno necessaria incrementazione. Ed ecco allora che la narrazione cinematografica si fa anonima, pigra, e vive di rendita, sia nei confronti dell'opera-supporto, che della sua elementare attitudine a mutar scena ad ogni occasione che si presenti, attitudine ch'è propria *a far cinema* ma, come è ovvio, non è già cinema.

Un sensibile progresso segna invece questo film nel *technicolor,* rispetto alla precedente produzione inglese ancorata allo stesso sistema, non escluso *Narciso Nero,* al quale peraltro noi stentammo assai, a suo tempo, a riconoscere speciali pregi. In effetti, in *Narciso Nero* quello che sembrò un piú felice e pastoso accostamento (quasi una vicendevole sopportazione) di colori, anche nettamente opposti, non era dato se non dal predominio piú marcato che altrove di due colori basilari, il rosso ed il blu, in due

zone ben suddivise, pari ai due esclusivi *campi di allagamento:* il rosso, con tutte le sue gradazioni e combinazioni subordinate, dominava perlopiú la parte alta del fotogramma, quella ovviamente riservata anche ai tramonti, ed il blu la parte bassa, ricoprendo a volte quasi la funzione di semplice basamento alle impennate dei colori piú chiari o accesi, ai colori « *gridati* ». *An Ideal Husband* accusa tuttora gli allagamenti del blu, seppure in maniera molto meno accentuata, mentre è riuscito a debellare, forse anche troppo decisamente, il rosso. Il rosso, come si sa, è stato il primo amore del film a colori in genere e del *technicolor* in particolare, e ciò valse ben presto a renderlo impopolare oltre misura presso certa critica e certo pubblico sempre molto preoccupati di non risultare abbastanza inusitati nelle loro preferenze. Il nostro « troppo » in difesa del rosso vale appunto sotto questo aspetto, in quanto un trattamento di equità, libero da preconcetti pro e contro, servirà a liberare il *technicolor* dalla prima temuta schiavitú, senza per questo favorire l'opposta. Aggiungiamo che qui il rosso — le poche volte che ricorre, diciamo cosí, allo scoperto — risulta gradevole e non piú catturatore esclusivo del riguardante. La condizione di favore vien fatta in sua vece, al giallo, che ritorna ogni volta piú aggressivo.

Niente da dire o da eccepire, in sede di critica, sull'interpretazione: essa serve diligentemente il dialogo.

g. f. l.

Anna Karenina

(Anna Karenina) - *Origine:* Gran Bretagna - *Produzione:* Korda-London Film, 1947 - *Regía di* Julien Duvivier - *Soggetto basato sul romanzo omonimo di* Lev Tolstoi - *Sceneggiatura di* Jean Anhouilh, Guy Morgan e Julien Duvivier - *Scenografia di* Andre Andreev - *Fotografia di* Henri Alékan - *Costumi di* Cecil Beaton - *Attori:* Vivien Leigh (Anna), Ralph Richardson (Karenin), Keiron Moore (conte Vronskij), Hugh Dempster (Stefan Oblonskij), Sally Ann Howes (Kitty).

I treni hanno fatto la fortuna cinematografica del grande romanzo che Tolstoi scrisse fra il 1873 e il 1878, seguendo una trama quanto mai semplice e comune. Il treno è l'elemento materiale dominante nella vicenda, che esso poi brutalmente concluderà, di Anna Karénina, la donna vinta da una passione condannabile ma giustificabile (e giustificabile fin oltre le intenzioni di Tolstoi). Il treno, che conduce senza requie Anna da Pietroburgo a Mosca, da Mosca a Pietroburgo, è anche il simbolo della irrequietezza della protagonista, combattuta prima dagli opposti sentimenti dell'amore e del dovere e poi, a scelta avvenuta, agitata dalle delusioni e dai ripensamenti.

I treni, si sa, sono un « elemento » cinematografico di prim'ordine. Forse un giorno qualcuno scriverà un saggio sulla loro importanza nella storia del cinema, risalendo alle origini: dai fratelli Lumière e da Edwin Porter (quando le plateè *début de siécle* erano terrorizzate da una ripresa frontale, con « macchina in trincea », di un treno in corsa) per giungere attraverso Cavalcanti, a *La Bête humaine* di J. Rénoir e a *Brief Encounter* di D. Lean, film in cui il treno assume addirittura, di fronte ai protagonisti umani, l'aspetto e il significato di un poderoso deuteragonista.

Nulla di strano, dunque, che le edizioni per lo schermo di *Anna Karénina,* da una russa del periodo zarista a quelle di E. Goulding (1929), di C. Brown (1936), e di Duvivier (1946), si siano susseguite ad intervalli poco piú o meno che decennali; ma si può scommettere che sia il francese quello su cui il treno abbia maggiormente agito come fattore che determina la scelta.

Duvivier, infatti, ha puntato sulle stazioni e sulle locomotive tutte le carte del suo ultimo e mediocre film girato in Inghilterra. Si direbbe che l'obiettivo abbia impazienza di staccarsi dagli interni ed abbondanti panneggi, per ritrovare il freddo metallico delle rotaie, la atmosfera grigia delle stazioni.

Sembra che ormai da Duvivier non ci sia da aspettar altro che qualche « pezzo di bravura », ritorno di fiamma della antica e dinamica, seppur frammentaria e raramente sicura, inventiva. Ma forse tutta l'opera trentennale di questo regista eclettico (eccezione debita *Pépé-le-Moko,* 1936), val meglio considerarla antologicamente, e sfuggire cosí ad una accusa di mestierantismo, non arbitraria ma sbrigativa, per porre la questione critica nei seguenti termini: la personalità di Duvivier — in rapporto ad altri registi del realismo cinematografico fran-

cese, come Carné e Renoir — è quella su cui maggiormente agiscono fermenti discordanti, che potremmo raccogliere, con approssimazione, sotto le insegne del realismo e del romanticismo. Per tal motivo si spiegano la incompiutezza di quasi tutte le sue opere, le bizzarrie duvivieriane, i frequenti sbalzi di temperatura e di tensione, ecc.; e infine le numerose sollecitazioni esterne e superficiali cui il regista si arrende. I suoi film son raramente retti con il medesimo respiro dal principio alla fine, quasi che nel bel mezzo d'una fatica nuovi progetti, nuove idee si affollassero nella mente del regista, distogliendolo o, a seconda, scoraggiandolo del presente. Ma è altresí innegabile in Duvivier un alacre desiderio di ricerca, una irrequieta volontà di fare: tendenze che, se quasi mai trapassano dal momento bacchico al momento apollineo, e se, per forza di cose, si sviluppano in senso orizzontale, senza penetrare in profondità, testimoniano tuttavia d'un fervore, d'una vitalità, null'affatto disprezzabili. Duvivier è un regista di estro, di impennate, di lampeggiamenti improvvisi; non è forse uno dei registi piú citati, quando si vogliono addurre esempi di particolari trovate d'angolazione, di movimenlti di macchina, di esasperazione d'un tema? Il guaio, per Duvivier, è che troppo spesso tali trovate restano a sé. Egli non è giunto alla conquista di un suo proprio mondo morale, di uno stile inconfondibile: ma in piú di una occasione è riuscito a far opera veramente creativa, a dar vita a personaggi, ad animare situazioni drammatiche, e ciò quando ha trovato punti di coesione fra romanticismo e realismo, fra reminiscenza letteraria e ispirazione. Il lato ideologico è sempre il piú debole anche nei migliori suoi film: si pensi alla superficialità del pessimismo della *Belle équipe* (1936). Introspezione psicologica, parlar sommesso, sfumature, notazioni — inoltre — non si addicono a Duvivier, che ha bisogno, al contrario, di situazioni di accesa drammaticità, di stati di estrema tensione.

Una riprova della frammentarietà del regista è da scorgersi nella sua predilezione per film episodici (*Carnet du bal,* 1937, *Tales of Manhattan,* 1942, *Flesh and Fantasy,* 1943). E basta uno sguardo alla filmografia duvivieriana per convincersi d'una certa smaniosa tendenza a trascorrere da un estremo all'altro — dal film religioso *(Golgotha,* 1935) al film poliziesco (*Tête d'un homme,* 1932) al film musicale (*The Great Waltz,* 1938) ecc. — senza precise impellenze interiori e, si direbbe, al solo scopo di misurarsi. (Altri critici pongono tutto l'accento sul mestiere e sulla commercialità duvivieriani).

Tornando ad *Anna Karénina,* osserveremo come egli abbia mancato il dramma psicologico e l'atmosfera, e come, da altra parte, si sia imposto un notevole rigore stilistico, ed abbia abbondato in soluzioni visive. I pregi (marginali) non compensano che minimamente i difetti (d'impostazione).

Non intendiamo, qui, tornare sull'eterna e sovente paralogistica questione dei rapporti fra il film e le sue fonti; ma è senza dubbio interessante notare come Duvivier, francese, traducendo la storia di Anna per lo schermo dal romanzo del russo Tolstoi, si sia lasciato influenzare ancor meglio da un altro romanzo (francese): « Madame Bovary ». La Karénina di Duvivier, non sia detto per amor di « boutade », assomiglia piú alla Emma piccolo-borghese di Flaubert che alla contessa di Tolstoi. A causa anche della maniera con cui Duvivier ha caratterizzato i due uomini della vicenda: un quasi caricaturistico Karenin (Ralph Richardson); « bell'ufficialetto » e nulla piú il conte Wronskij (K. Moore, attore privo d'efficacia). Cosí pure i salotti e la società pettegola ricordano, al di là dell'apparenza, piú la stanza da ricevere di un Monsieur Homais che i ricevimenti dell'aristocrazia pietroburghese.

Trattandosi di un film mancato, non ci soffermeremo ad elencare i difetti di *Anna Karénina* 1946 (è sufficiente enunciarli in blocco), ma baderemo piuttosto ai lati positivi.

La presentazione degli ambienti (la casa del fratello di Anna, la sala da pranzo dei Karenin, ecc.) è spesso sintetica e felice, grazie anche alla scenografia di Andre Andreev; la scoperta dell'inganno da parte del marito, al galoppatoio, vien data con un procedimento esclusivamente visivo; come pure materializzata e non « detta » la solitudine di Anna nella casa maritale (la biblioteca, il bimbo che gioca a dama).

Ed infine, efficace per ritmo di montaggio la sequenza finale (cui disturba forse il monologo interiore che, secondo un sommario attribuzionismo, imputeremmo a J. Anouilh, uno degli sceneggiatori del film). Il montaggio sapiente

trae la propria efficacia da quell'alternanza di lenti carrelli indietro su M.P.P. di Vivien Leigh (immobilità della inquadratura, rigidità del volto), ad inquadrature fisse con figure od oggetti in movimento (il lampione che oscilla, i viaggiatori che si affrettano).

p. f. p.

Il deputato del Baltico

Origine: URSS - *Produzione:* Lenfilm, 1936 - *Soggetto:* D. Dieli, A. Zarkhi, L. Rakhmanov, J. Kheifits - *Regía:* A. Zarkhi e J. Kheifits - *Scenografia:* N. Suvorov - *Operatore:* M. Kaplan - *Musica*: N. Timoteev - *Attori*: Nikolai Cherkasov (prof. Polegiaev), Boris Livanov (Bocharov), Oleg Giacov (Vikenti Vorobev), A. Melnikov (Kuprianov), M. Domasheva (Maria).

Il deputato del Baltico è dedicato, siccome chiarisce una didascalia iniziale, alla memoria dello scienziato russo Klemens Timiriazev, e ne rievoca l'adesione data, nell'inverno del 1917, alla Rivoluzione d'Ottobre. Se non può esser considerato l'iniziatore, nel cinema sovietico, del genere biografico, viene però ad essere la prima di una lunga serie di opere biografiche dedicate alla vita di scienziati russi, di cui è particolarmente ricca l'ultima produzione sovietica (*Pirogov,* di Kosintsev; *La vita in fiore* — su Michiurin — di Dovzhenko; *La casetta a Kaltiusha,* di Romm, su Pavlov; *Micluka Maklai,* di Rasumny; ecc.). In questo particolare tipo di film biografico la vicenda, non potendo risolversi esteriormente, sulla scorta di una grande varietà di avvenimenti e di una eccitante molteplicità di situazioni, si trova incline alla soluzione interiore, di tipo psicologistico, e pone il suo problema centrale nella saldatura tra i quesiti d'ordine psicologico, quelli specifici all'attività del protagonista, e le tipiche circostanze storiche in cui esso si è trovato a vivere e lavorare.

All'inizio della loro attività, Zarkhi e Kheifits avevano fondato un «collettivo», la «Prima squadra del Komsomol», che aveva assunto nel cinema sovietico la fisionomia di una tendenza organica, sia per i temi cui si dedicava, che per la tecnica e la stilistica onde quest'ultimi erano trattati e risolti. E' con *Il deputato del Baltico* che i due registi entrano a far parte della scuola del realismo socialista, e realizzano una netta evoluzione rispetto ai loro film precedenti (*Il vento in faccia, Meriggio, Giorni caldi).*

Il deputato del Baltico è un film sostanzialmente psicologico. Nei film che, comunemente, si definiscono psicologici, uno o due elementi della vita di un personaggio, o di piú personaggi, vengono isolati e ben localizzati: successivamente, il regista indaga sovr'essi (di solito, si tratta unicamente di sentimenti affettivi individualistici). Quel che contraddistingue in modo particolare questi film è la loro concezione della vita, e l'apparato concettuale su cui si basano: per essi, la vita è un fenomeno a compartimenti stagni, in cui non vi è correlazione tra i moltiplici aspetti dell'esistenza: sicché pare possibile indagare su alcuni sentimenti soltanto, ignorando i legami che li uniscono alla reale complessità della vita. Inoltre, in questo genere di film, i sentimenti (e con essi, i personaggi) sono considerati fissi e inamovibili, privi di uno sviluppo o di una qualsivoglia evoluzione. Di modo che da codesta rigidità derivano contrapposizioni irresolvibili, il cui scioglimento viene dato in termini drammatici e pessimisti. Assai diverso è il carattere psicologicistico del *Deputato del Baltico.* In esso la vita è considerata dal punto di vista della sua molteplicità e delle interazioni in essa agenti. Ponendo in primo piano la legge dialettica per cui nessun elemento può essere isolato (pena il cadere nel naturalismo meccanico, e quindi fuori della vita), sibbene dev'essere colto nelle sue circostanze specifiche, seguíto nel suo sviluppo, e van scoperte le correlazioni esistenti tra tutti i fenomeni che sono in gioco, Zarkhi e Kheifits analizzano minuziosamente non solo l'evoluzione, il processo delle idee e dei sentimenti del prof. Polegiaev, ma altresí ne studiano la genesi e le cause determinanti, nonché i rapporti che intercorrono tra codesti fenomeni psicologici e il quadro degli avvenimenti in cui, nell'inverno del 1917, il protagonista si trova. Di conseguenza, il loro film è anche, contemporaneamente, film storico: caratterizza non solo il comportamento di Polegiaev, ma altresí la posizione assunta, nei vari ambienti ove la vicenda si svolge, dalle diverse persone che a quest'ultima prendon parte. I mo-

tivi drammatici derivano quindi dai conflitti psicologici e ideologici, però in quest'ultimi è realmente conglobata una presa di posizione pratica, non soltanto speculativa. Cosí l'ostilità dell'ambiente universitario a Polegiaev non si manifesta solo nel tentativo di Vorobev di impedirne la pubblicazione di un libro, o nell'indifferenza degli studenti di fronte a tale gesto, ma anche, e soprattutto, nello stato d'animo, nelle reazioni dell'anziano professore la cui casa, in occasione del suo compleanno, è ostentatamente evitata dai suoi colleghi. In questa sequenza, forse la piú acuta e significativa del film, risolta con lunghi carrelli nella casa vuota e silenziosa dove a un certo momento la tristezza è rotta appena dai due vecchietti, Pologiaev e sua moglie, che suonano il pianoforte a quattro mani, l'intimismo non è considerato da un punto di vista di « sentimentalismo », sibbene di « sentimento ». Qui la recitazione, invero notevolissima, di Cherkasov, crea, con alcuni primi piani, una sorta di malinconia e dolcissima poesia (analoghe qualità psicologiche dimostrano Zarkhi e Kheifits nella sequenza in cui Pologiaev tiene una conferenza ai marinai della flotta baltica, e davvero non sa come incominciare, abituato come è a un ben diverso uditorio).

Queste situazioni, e la caratteristica stessa della loro impostazione, hanno determinato lo stile e la tecnica narrativa dei registi i quali, se nei loro film precedenti, facevano largo uso di audaci invenzioni nella scelta dell'angolazione, del montaggio e del ritmo, ma in un modo alquanto sperimentalistico e astratto, qui tengono la narrazione su un tono pacato e meditato, risolvendo il problema di far *vedere* le piú complesse reazioni interiori del loro personaggio senza indulgere ad una predominanza dell'attore rispetto agli altri mezzi espressivi. Fatto, questo, degno di nota, soprattutto ove si tengan presenti i particolari desiderata che il film biografico, per sua natura, parrebbe postulare.

Normalmente, si traggono film da lavori teatrali. Il caso del *Deputato del Baltico* è diverso. Alla stesura dello scenario aveva partecipato l'autore teatrale Rakhmanov; successivamente, dal film egli ricavò una pièce, che venne messa in scena, col titolo *Vecchi tempi burrascosi* al Teatro Ebraico di Mosca (GOSET3, e col titolo *Il professor Polegiaev*, al Teatro Centrale dell'Esercito Rosso.

g. v.

Rassegna della stampa

La tassa Dalton

Veniva pubblicato nella scorsa annata su Film Today, *Saturn Press, Londra, un articolo di Gerard Fay sulla « tassa Dalton ». Ne riportiamo i brani piú salienti, che possono interessare da vicino i lettori italiani, data la situazione venuta a crearsi anche nel nostro paese con la importazione di un eccessivo numero di film statunitensi:*

Quando Eric Johnston, Presidente e « uomo di paglia » della Motion Picture Association of America, venne a Londra nel luglio del 1947, criticò aspramente la legge sulla tassa Dalton sull'importazione del film che veniva discussa allora. Johnston fece due assicurazioni: una, che se la tassa fosse stata applicata non vi sarebbe stata alcuna contro-misura da parte di Hollywood; l'altra, che lui stesso, Johnston, sarebbe ritornato, appena gli fosse stato possibile, a suggerire altri sistemi per risparmiare dollari a beneficio dell'economia inglese. L'otto di agosto, il giorno dopo che la legge sulla tassa fu promulgata (la quale risultò assai piú draconiana di quello che anche i pessimisti avevano temuto) queste due assicurazioni vennero smentite da una comunicazione proveniente da New York con la quale i produttori americani annunciavano che avrebbero sospeso l'invio dei film in Inghilterra. La contro-misura che molti si attendevano — e per cui alcuni speravano — vi fu sotto forma di una specie di discriminazione contro i film inglesi negli Stati Uniti. La qual cosa, però, non era di per sé stessa molto grave. Perciò la MPAA annunciò di colpirci piú duramente con la chiusura, entro circa 12 mesi, di molte nostre sale cinematografiche negli Stati Uniti. Quanto questo annuncio fosse *bluff*, e quanto, invece, espressione dell'interesse di Mr. Johnston per uno scambio commerciale mondiale senza restrizioni, è un problema che solo le alte autorità di Hollywood possono tentare di risolvere. Ma Hollywood, in questa controversia, era un semplice prestanome perché, da qualsiasi parte vengano annunciate, tali decisioni sono prese a Washington dove l'Associazione ha i suoi uffici centrali e dove un abilissimo stato maggiore di economisti, esperti legali, ragionieri e affaristi dirige l'alta politica dell'industria cinematografica. La MPAA ha la peculiarità di spendere largamente il proprio denaro nei salari dei suoi rappresentanti. Lo stesso Mr. Johnston, scelto quale Presidente per una quantità di ragioni che non hanno nessuna attinenza con la conoscenza della industria del cinema, non rappresenta una spesa trascurabile. Nel 1945 il suo salario era calcolato sui 50.000 dollari l'anno, piú le spese. Mr. James Byrnes (ex segretario di Stato, ex giudice della Corte Suprema, ex Senatore) che è Consigliere per le questioni legali e tratta alcuni fra gli incarichi piú importanti, gareggia con lui in capacità di guadagno.

Il cinema, a causa del suo valore propagandistico, è sempre stato un fattore determinante della politica internazionale. Solo durante la seconda guerra mondiale ci si accorse che il cinema era un fattore determinante anche dell'economia internazionale.

Quando il Governo Inglese emanò la legge che congelava i crediti delle case cinematografiche americane nel Regno Unito, molte persone si resero finalmente conto di quanto denaro venisse esportato con gli incassi dei film americani nei cinema inglesi.

Il numero del 6 agosto 1947 di « Today's Cinema » riporta alcuni dati pertinenti a questi pagamenti finanziari.

Le rimesse per le case americane erano state da prima vincolate nel '39 e al vincolamento erano seguiti tre accordi successivi con il Governo americano

per il pagamento dei film. Questi accordi permettevano le seguenti rimesse:

— per l'anno con fine all'ottobre 1940, 4,8 mil. sterline;
— per l'anno con fine all'ottobre 1941, 5,7 mil. sterline;
— per l'anno con fine all'ottobre 1942, 8,5 mil. sterline.

Il totale congelato per i tre anni, per un ammontare di 12.000.000 (sic) di sterline, venne pagato insieme con gli introiti da rimettersi entro l'anno con fine all'ottobre 1943. Alla quale scadenza venne rimesso un totale di 26,5 milioni di sterline.

E' indiscutibile che i film americàni alimentino la maggior parte della circolazione monetaria interna inglese. I circa 18.000.000 di sterline che uscivano dal paese ogni anno rappresentavano gli interessi di Hollywood su circa 80 milioni di sterline che restavano in Inghilterra sotto forma di stipendi per direttori di cinema, operatori, maschere, tasse e spese pubblicitarie.

Economisti e autorità governative si resero per primi conto che l'Inghilterra non poteva permettersi l'aumentare indefinito delle spese sui prodotti di Hollywood. Contemporaneamente il pubblico britannico scoprí che si ottenevano maggiori vantaggi a pagare il biglietto per vedere film inglesi piuttosto che per vedere film americani.

A questo punto l'autore faceva un esame della diversa situazione dei due paesi in guerra. Da una parte l'America partecipante al conflitto, sí, ma pur sempre al di fuori di esso (e come sostenere infatti che un cittadino di Pittsburgh abbia sopportato il peso di una guerra allo stesso modo di un cittadino di Londra o di Coventry?), e con le sue industrie, quella cinematografica in testa, ancora intatte. Dall'altra parte la Gran Bretagna, posta sulla soglia dell'Europa, con gli stabilimenti bombardati e requisiti, la produzione dei film interrotta, e con il materiale asportato e gli uomini chiamati alle armi. Il cambiamento di coscienza della nazione britannica non poteva non manifestarsi, e di conseguenza i film cominciarono a rivelare una maggiore aderenza ai momenti che la nazione allora viveva. Fra i produttori e i registi e il pubblico pagante venne a stabilirsi come un mutuo accordo in cui il patriottismo giuocava solo una minima parte. La fine della guerra non alterò la situazione venuta a crearsi nell'industria cinematografica britannica, e mentre Hollywood continuava per la sua strada lontana da ogni attinenza reale, gli studi inglesi seguitarono a produrre film che si raccordavano al tempo di pace. E seppur vi furono delle eccezioni esecrande (v. The Wicked Lady), *la preferenza per la produzione nazionale aumentò, mentre l'entusiasmo del Governo inglese nel pagamento in dollari dei profitti americani diminuí.*

Recentemente queste due attitudini si sono manifestate con una evidenza poco gradita a Hollywood. Un calcio nei pantaloni non ha mai fatto un gran male a Hollywood, e neppure un pugno nello stomaco, ma un colpo agli incassi basta a far perdere il controllo — a parte ogni altra cosa — anche alle menti direttive dell'industria cinematografica americana. Un sintomo di questa perdita di controllo fu il baccano di proteste suscitato sulle due sponde dell'Atlantico a proposito della presunta campagna organizzata in Inghilterra contro i film dell'Unione. I giornali in generale e i critici in particolare — specialmente i critici donne — furono accusati di « gettar fango sulla pura arte di Hollywood » e si disse che il pubblico del Regno Unito veniva di proposito allontanato dai cinema in cui si proiettavano film americani. La prima volta che ci sentimmo rivolgere tali accuse fu quando il cosidetto Quota Bill cominciò a concretizzarsi e ancor piú ce le siamo sentite rivolgere quando il Parlamento ha promulgato la legge Dalton. Tuttavia, al di sopra del vociferare di Mr. Johnston, udimmo dire che l'MPAA era cosí ansiosa di valorizzare i film inglesi da inviare a tutti i maestri dell'Unione una circolare con cui si suggeriva di mandare gli alunni a vedere *Enrico V* e *Grandi Speranze*. Ma il 7 agosto, quando la legge Dalton venne emessa colpendo Hollywood in pieno mento, fu evidente che quest'ultima avrebbe dovuto combattere contro qualcosa di ben più pericoloso che non un'immaginaria « campagna ». Col procedere della crisi apparve chiaro che l'Inghilterra avrebbe cercato di risparmiare quanti piú dollari gli sarebbe stato possibile.

L'opinione generale fu che il Cancelliere dello Scacchiere avrebbe fissato le nostre rimesse a un trenta per cento. Dal Primo Ministro, invece, apprendemmo che il risparmio avrebbe ammontato

al settantacinque per cento. Tuttavia, una certa ambiguità nella sua dichiarazione incoraggiò i bensperanti a credere che il risparmio sarebbe stato effettuato con un nuovo congelamento. Ma poiché nelle contrattazioni internazionali una procedura simile non è piú ammessa, è un fatto curioso — per calcolata intenzione o per ignoranza, non sappiamo — che fosse proprio un vecchio portavoce del Governo a dichiarare pubblicamente alla stampa che i crediti sarebbero stati congelati e non tassati. Il che rese la notizia della tassa ancora piú incredibile. La tassa fu, da 5 pence per ogni trenta cm. di pellicola, portata in un solo balzo al 300 per cento *ad valorem*, con il valore da essere stabilito dalle autorità competenti. Come misura fiscale era senz'altro rischiosa. In primo luogo non si era calcolata nessuna riduzione di spese in dollari per diversi mesi a causa del numero di film americani già entrati nel paese e in attesa di essere distribuiti. In secondo luogo c'era il difficile interrogativo — che rimarrà finché non avremo visto qualche risultato dell'applicazione della tassa Dalton — «quanto vale un film?». Comunque, nonostante tutte le sue imperfezioni, questa nuova tassa potrebbe dare ottimi risultati e poichè si tratta dell'unico passo coraggioso fatto per arginare la crisi economica, l'unica misura che non è stata una mezza misura, non possiamo certo stupirci della reazione suscitata negli Stati Uniti. Il solo effetto negativo è stato quello di fare accrescere le difficoltà di circolazione dei nuovi film europei in un momento in cui l'industria europea, e specialmente la francese, avrebbe potuto vedere un aumento delle entrate.

Naturalmente il lato piú interessante della applicazione della tassa Dalton, ove questa venga mantenuta per un periodo abbastanza lungo, è l'effetto che potrà avere sull'industria cinematografica inglese. Non considerando qualsiasi azione restrittiva da parte dei produttori americani, la tassa potrebbe far sorgere una pericolosa tendenza a produrre rapidamente film di nessun conto. Dovremo perciò pretendere che i cinematografari inglesi lavorino con serietà e buon senso e che, addossatasi la loro parte di responsabilità, si adoperino affinché i loro dirigenti se ne addossino l'altra.

Ci sarà certamente una maggiore richiesta di film inglesi e sarebbe disfattismo evitare l'aumento e il potenziamento della produzione britannica. Ma forse potremmo imparare qualcosa da Orson Welles il quale ha girato il *Macbeth* in 21 giorni (1). Certamente possiamo imparare qualcosa dai francesi che producono un maggior numero di film di noi, a un costo minore e in un minor numero di stabilimenti del nostro, riuscendo tuttavia a rifornire il mercato interno che comprende piú cinema (sebbene meno posti) del nostro mercato. E potremo ancora arrivare a quel giorno felice in cui i produttori si contenteranno di spendere una ragionevole quantità di tempo e di denaro in buoni film per la circolazione interna invece di compiere sforzi inani e di competere a chi spende di piú e del primo e del secondo in grossi pasticci cosí detti «di prestigio».

Gerard Fay

Dopo otto mesi di alterne trattative e negoziamenti, è stata risolta la questione cinematografica sorta fra Inghilterra e Stati Uniti dopo l'imposizione, da parte inglese, della tassa del 75% di cui nell'articolo di Gerard Fay. Le conversazioni fra Eric Johnston, presidente della MPAA, e Harold Wilson, del Governo Britannico, hanno portato a un nuovo accordo che elimina immediatamente la tassa del 75%, ripristinando l'invio in Inghilterra dei film americani, sospeso, come è detto nell'articolo di G. Fay, dall'agosto scorso. I particolari definitivi dell'accordo non sono stati ancora comunicati, ma pare accertato che le Case potranno riesportare dalla Gran Bretagna i circa 18 milioni di sterline annue, oltre ad una cifra pari a quella incassata dai film inglesi. Il rimanente degli incassi dovrà essere investito nella Gran Bretagna in attività che saranno stabilite di comune accordo fra le due parti contraenti.

D'Annunzio e il cinema come arte

Per iniziativa del Giornale d'Italia *si è ridestato considerevolmente, nei mesi scorsi, l'interesse per l'opera e la vita di Gabriele D'Annunzio. Nel numero del*

(1) Con diversi mesi di preparazione, è doveroso aggiungere.

16 gennaio u. s. si leggeva la seguente lettera del poeta al figlio Gabriellino, scritta durante la preparazione del film La figlia di Jorio.

« Mio Dilettissimo Gabriellino, vedo nella tua lettera che tu mi credi in rosea salute! Iersera avesti una mia con una scatola dolce? Io soffro. E il mio spirito intrepido ornò il mio basso malanno con una parola di Agnolo Fiorenzuola.

Ho sofferto l'intera notte fino a stamane. Ho dormito tre ore. E ho ricominciato a soffrire.

Tu sai come io sia sdegnoso di mostrarmi sofferente non soltanto agli amici, ma ai dottori. Credo che stasera non potrò vederti.

Ho esaminato il contratto. Tu puoi illuminarmi intorno alle antiche vicende della *Figlia.* Molti e molti anni or sono a Parigi, per mezzo di Tom Antongini, non concessi il soggetto a non so quale filmaio italiano? Decaduto il diritto di colui, non trattasti tu con un filmaio noto e melenso?

Bisogna accertare questo, saviamente.

Tu sai che *La Figlia* ha una specie di resurrezione fiammante sul teatro e che il popolo è rapíto nella poesia popolare, come non mai.

Il cinema anche una volta si sostituisce alla ribalta annosa. Non discuto, in queto caso. Ma confermo i miei disegni che tu conosci. Il *cinema* deve dare agli spettatori le visioni fantastiche, le catastrofiche liriche, le piú ardite meraviglie: risuscitare — come nei vecchi poemi cavallereschi — il « meraviglioso », il « maravigliosissimo » dei tempi moderni e degli spiriti di domani.

Scrivo in fretta e in pena. Credo che tu conosca in parte le mie dottrine.

Io ricordo queste, perché tu sappia oggi che io volentieri, dopo questo esperimento della tragedia pastorale, comporrei un grande mito moderno servendomi del « trucco » che abolisce i limiti alle invenzioni. « Trucco, trucchi, truccherie... ». Non chiamate cosí le stupende frodi che tessono lo schermo col ritmo dei rapsodi?

So che oggi i « trucchi » sono innumerevoli e penso che nei « trucchi » appunto sia la potenza vera e invincibile del Cine.

Per *La Figlia* t'ingegnerai; ché io ti eleggo *Direttore artistico* ed eleggo *Maestro dei Comenti Musicali* Ottorino Respighi. (Su questo nome io mi riservo il pentimento e la restrizione. Vedrò. Vedremo).

« Natus sum summa in pauperie, et mihi datum est fato in pauperie morari ».

Non era inciso questo carme epigrafico in una lapide della mia « Aquileia »? « Propre Aquileiam repertum ».

Fa consiglio col mio Tutore per la somma iniziale, pur ricordandoti che il mio Tutore m'è avaro e che tu sei il figliuolo della mia munificenza.

In ultimo ti rimproccio di avermi ingiuriato con una « *Sua Eccellenza* », come se io fossi un ugoietti o un pietromascagni Acca-dèmichi!

Io sono per tutto il mondo Il Comandante. E ho il diritto al titolo di Altezza.

Scrisse Paul Valery: « *Du mont neigeux prince mais roi dans l'âme* ».

Avverti la « Zeta ». Prendo le nere gocce di *laudano* per sollecitazione di Romano Quircey.

Desidero rivederti. Non partire stanotte.

Ariel

“ The Film Sense „

E' stato tradotto in lingua inglese da Jean Leyda, con il titolo *The Film Sense,* un importante testo di Eisenstein, per gli editori Faber and Faber di Londra. Un'opera che, tra l'altro, ha dato lo spunto al critico letterario dell'autorevole « New York Herald Tribune » (edizione di Parigi) per alcuni interessanti, particolari giudizi sul grande regista e teorico russo. Citiamo dalla recensione di Georges Slocombe:

« L'opera di Eisenstein *The Film Sense* è un contributo rilevante alla letteratura tecnica sul cinema. E' un'opera affascinante: anche per il profano.

« C'è qualcosa che interessa in particolar modo: essa rivela infatti in Eisenstein una profonda cultura occidentale: ci ha dato anzi l'impressione di una piena manifestazione di quella cultura. L'autore era talmente compenetrato di essa da rifarsi continuamente e soltanto a Blake e a Bach, a Cèzanne, Gauguin e Van Gogh, a Kafka e a El Greco, a Shakespeare e a Leonardo, a Goethe e a Balzac, a Debussy, a Browning, a Elliot e a decine e a decine di altri artisti di tutto il mondo non slavo. E la citazione è sempre tale da rivelare una approfondita conoscenza di quella cultura: il che è evidentemente il risultato

di letture serene, appassionate, oltre che vastissime.

« Ciò significa che il regista di *Sciopero* e di *Ivan il Terribile* passa alla storia dell'arte cinematografica non solo come uno dei pochi genii creatori del cinema sovietico, ma anche, sul piano piú vasto della storia della cultura, come uno dei pochi grandi cultori del pensiero e dell'arte occidentale in quel mondo slavo moderno. Un pensatore originale, illuminato: oltre che un poderoso innovatore nel suo campo, con i suoi sei film che sono i piú grandiosi del cinema di tutti i paesi.

« C'è infine, in *The Film Sense,* una forte critica del cinema sovietico di oggi: per dare un'idea della durezza di essa basti dire che egli afferma, tra l'altro, testualmente che " da una concezione per cui il montaggio era tutto, il cinema sovietico è arrivato all'esasperazione del nuovo principio per cui il montaggio non è considerato per nulla ».

Georges Slocombe

Film di reportage tecnico

Per leggere regolarmente rassegne sui documentari bisogna ricorrere alla stampa britannica, che ha dedicato a questo genere di film varie pubblicazioni periodiche, dove appaiono le firme « rituali » di Grierson, Rotha, Manvell, Wright, Hardy. In Italia non si hanno riviste come *Documentary News Letter,* né i critici dei quotidiani recensiscono regolarmente i film di attualità, che d'altra parte vengono di rado proiettati dagli esercenti. Uno dei pochi settimanali che, occupandosi dei problemi del cinema, ha rivolto la sua attenzione esclusivamente al documentario, e in particolare a quello di « reportage tecnico », è *Realtà,* organo della Confederazione Italiana Dirigenti di Aziende, il quale a partire dal gennaio scorso, ospita una rubrica — *Cinetoscopio* — dove sono stati trattati i seguenti argomenti: *Carbone, Pescherecci, Televisione, Turismo, Pubblicità, Attualità,* ecc.

Riassunto in francese ed inglese dei principali saggi e note

ESTETICA COMPARATA DEL ROMANZO E DEL CINEMA par Claude-Edmonde Magny.

L'influence du roman américain sur le roman français, l'action du cinéma sur le roman, le besoin du roman et du cinéma d'un public toujours plus vaste, les problèmes d'ordre esthétique, sociologique et psychologique en rapport au roman et au cinéma: voici les arguments que Claude Edmonde Magny (prix Saint-Beuve 1948 pour la critique) développe dans son intéressant essai.

LETTERA SUL CINEMA BRITANNICO par Roberto Paolella.

M. Roberto Paolella, pendant sa captivité en Afrique, eut des discussion, à propos du cinéma, avec un officier britannique dans le champ de concentration, et l'auteur promit de lui écrire une lettre contenant un jugement objective de la production britannique. En accomplissant cet engagement, l'auteur fait un résumé complet de la production anglaise.

LINEE E PREMESSE AD UNA BREVE STORIA DEL CINEMA par Carlo Lizzani.

Est-il possibile d'écrire une histoire du cinéma? Dans quelle manière peut-on étudier les origines de l'expression cinématographique? L'auteur repond à ces questions d'ordre methodologique, dans l'intention de se dédier à une histoire du cinéma qui décrit le language des ouvrages et l'influx qui a sur celles-ci l'histoire humaine.

UNA TENDENZA DEL CINEMA AMERICANO par Lorenzo Quaglietti.

Dmytrik est le plus fort représentative du cinéma réalistique américain qui trouve son expression aussi dans les films de Kazan, Wyler, Hellinger et Dassin qui n'ont pas toujours trouvé parmi les producteurs l'appui qu'ils méritaient M. Quaglietti décrit les charactères de cette tendence en souhaitant qu'elle puisse se développer dans l'autonomie que l'on devrait consentir à toute libre expression.

MITOLOGIA E CONTEMPLAZIONE IN VISCONTI, FORD, EISENSTEIN par Renzo Renzi.

M. Renzo Renzi voit dans *The Fugitive* de Ford le « mystère chrétien », dans *La terra trema* de Visconti le « mistère marxiste » et un complet mythologisme marxiste est, dans son opinion, *Ivan le Terrible* d'Eisenstein. L'inteprétation et la comparaison de ces films sont l'argument de cette intéressente note polémique.

DEL FILM TEDESCO O IL GUSTO DEL TURBAMENTO par Mario Verdone.

C'est une histoire psychologique du film allemand, écrit par l'auteur quand il n'était pas à connaissance des méthodes et des conclusions de Sigfried Kracauer dans son important ouvrage *From Caligari to Hitler.* M. Verdone compare le système éducative allemand avec la production cinématographique fondé sur des motives de vampyrisme et de terreur et il conclut l'essai avec un passage par l'allemand Jeau Paul Richter: « se sont les nations et les temps qui créent les nations et les temps ». C'est donc aussi le système éducatif allemand, avec la complicité du cinéma, qui a conduit l'Allemagne au désastre.

L'ARTEFICE DEL FILM E IL PUBBLICO par Thorold Dickinson.

L'auteur examine les rapports qui passent entre le réalisateur d'un film et le public, soit qu'il s'agit d'un public avec des préferences pour des films qui ont un but de préstige, soit qu'il s'agit d'un public qui prefère les films « commerciales ». L'auteur est convaincu qu'un public évolu peut apporter un contribut efficace à la meilleure production et il souhaite une collaboration indispensable entre le réalisateur et les spectateurs.

Il examine dans le même temps les grandes possibilités, pas encore exploités, du cinéma sonore.

* * *

ESTETICA COMPARATA DEL ROMANZO E DEL CINEMA by Claude-Edmonde Magny.

The influence of the American fiction on the French, of film on fiction, the need of a larger public of novel-readers and film-goers, the aesthetical, sociological and psychological problems inherent to fiction and film, are developed in this interesting article by Claude Edmonde Magny (Saint-Beuve prize for criticism 1948).

LETTERA SUL CINEMA BRITANNICO by Roberto Paolella.

Roberto Paolella, during his prisony in Africa, used to discuss films in the concentration camp with an English officer and promised to write him a letter dealing with British film production. Some years have passed since then, and the Author is able to trace here a well informed and unbiased review of the British film.

LINEE E PREMESSE AD UNA BREVE STORIA DEL CINEMA by Carlo Lizzani.

Can a history of film be written? In which way is it possible to study the origins of film expressión? The author is induced to give an answer to these questions before starting his work on the history of film in which he intends to trace the language of films and the progressive reflection on the same of the history of mankind.

UNA TENDENZA DEL CINEMA AMERICANO by Lorenzo Quaglietti.

Dmytrik is the most striking representative of the American realistic tendency, reflected also in Kazan, Wyler, Hellinger and Dassin's films, that have not found the well deserved support of producers. Quaglietti here deals with the nature of this tendency and wishes that it may be developed with the autonomy necessary to all free expression.

MITOLOGIA E CONTEMPLAZIONE IN VISCONTI, FORD, EISENSTEIN by Renzo Renzi.

Renzo Renzi perceives in Ford's *The Fugitive* the « Christian mystery », in Visconti's *La terra trema* the « Marxist mystery », and a wholly Marxistic mythology is, in his opinion, Eisenstein's *Ivan the Terrible*. The interpretation of and comparison between these films is the argument of this interesting note.

IL FILM TEDESCO O IL GUSTO DEL TURBAMENTO by Mario Verdone.

This psychological review of the German film was written by the Author before he had knowledge of the method and conclusions of Siegfried Kracauer's interesting book *From Caligari to Hitler*. Verdone compares the German educational system with films based on vampirism and freight and concludes with a quotation from a German writer, Jean Paul Richter: « nations and times create nations and times »; therefore also the German educational system, supported by films, was resposible of the disaster of the German nation.

L'ARTEFICE DEL FILM E IL PUBBLICO by Thorold Dickinson.

The Author examines the relations between filmwright and audience, both in cases of spectators who prefer films of ideas and of those who have a liking to commercial films. It is his opinion that a cultured public might contribute to a better production by a closer collaboration between director and audience. He also examines new and so far unexploited possibilities of the talkie.

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

Società Grafica Romana - Roma, Via Cesare Fracassini, 60 - Telefono 390.200

Disegno di MANFREDO ACERBO *per il film Lux* **IN NOME DELLA LEGGE**

Disegno di Manfredo Acerbo *per il film Lux* **CAMPANE A MARTELLO**

ferrania
PANCRO C 6
ferrania
POSITIVA
ferrania